الفنون

مجلة دورية مغربية
تصدرها وزارة الثقافة والشباب والرياضة - قطاع الثقافة
السلسلة الجديدة، العدد الرابع - فبراير 2021

الفنون المعاصرة

الفنون الرقمية في خدمة الابداع

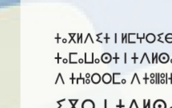








الفنون



المملكة المغربية
وزارة الثقافة والشباب والرياضة
قطاع الثقافة

ⵜⴰⴳⵍⴷⵉⵜ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ
ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⴷⵍⵙⴰ
ⵖⵥⵔ ⵏ ⵜⴷⵍⵙⴰ

Royaume du Maroc
Ministère de la Culture de la Jeunesse et des Sports
Département de la Culture

عنوان مراسلة المجلة : revuealfonoun@gmail.com
الموقع الالكتروني: www.majalatalfonoun.ma
الإيداع القانوني: 2019PE0005
ردمك : 2665 - 7503
توزيع: سابريس

ثمن النسخة: 30 درهم


2665-7503





مجلة دورية مغربية

تصدرها وزارة الثقافة والشباب والرياضة- قطاع الثقافة

السلسلة الجديدة، العدد الرابع -فبراير 2021

مديرة النشر : فوزية البيض

طاقم التحرير : الطاهر الطويل، محمد اشويكة، بنيونس عميروش.

هيئة الاستشارة : أحمد عيدون، حسن بحراوي.

لوحة الغلاف: الفنان محمد المليحي

الإخراج الجمالي : مطبعة دار المناهل

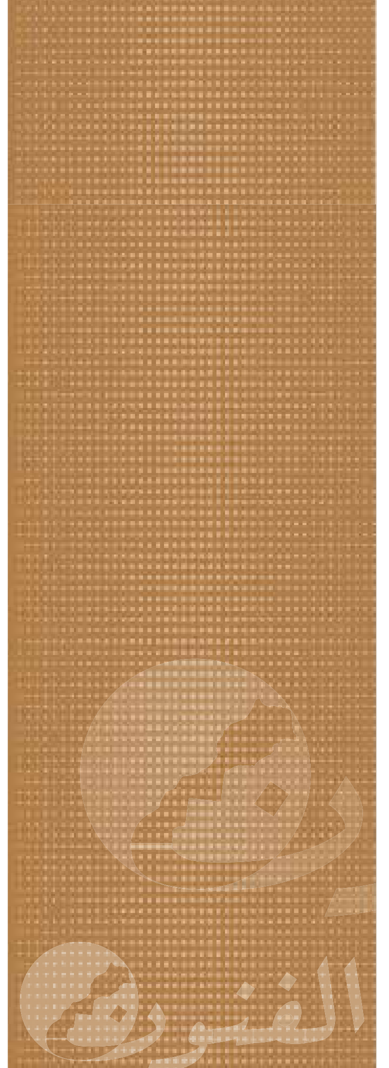
عنوان مراسلة المجلة : revuealfonoun@gmail.com

لموقع الالكتروني : www.majalatalfonoun.ma

الإيداع القانوني : 0005PE2019

ردمك : 2665-7503

ثمن النسخة : 30 درهم





لائحة المساهمين في العدد

محمد الادريسي

احمد لطف الله

عبد الصمد زهور

محمد كريش

ريم الشعربي

عبد اللطيف بطاح

خالد أمين

عياد أبلال

الحسين فاسكا

امل بنويس

نزهة حيكون

لحسن العسبي

عبد الإله الجوهري

نور الدين محقق

نزيه بحراوي

عبد الله صرداوي

محمد رمصيص

محمد صلاح بوشتلة

احمد اسوالم

عبد الواحد بنصر

أحمد الوارث

زكية التحفي

محمد اشويكة

مصطفى مسكين

فوزية البيض

عبد الغني الدهدوه

موسيقى

تشكيل

مسرح

بورتريه

سينما

فنون شعبية

مآثر ومعالم

فن العيش

رقص

فوتوغرافيا

كاريكاتير

حوار العدد

تشريع فني

مكتبة فنية

متابعات



مديرة النشر فوزية البيض

يصر طاقم مجلة الفنون في كل أعدادها الى اسماع صوت الفنان بالمغرب في مختلف تجلياته الابداعية. لأنها المجلة الوحيدة الصادرة عن وزارة الثقافة التي تعنى بالفنون والفكر الإبداعي بصيغه المتداولة والمستحدثة والمبتكرة نتيجة التعايش مع الانماط الوافدة من الحضارات. ولان نفس الزمن الابداعي لا يتوقف، رغم الظروف الاستثنائية إلا ان امكانية الإقبال على إنتاج محتوى الفنون لا يغير الواقع الفني بالمغرب بكل تساؤلاته وانتظاراته ووسائط دعمه الرسمي وغير الرسمي.

ان إطلالة على واقع تاريخنا الفني، وعلى وضعه الراهن يظهر بزوغ اجيال جديدة تبحث عن التجديد وتقديم الفنون في حلة تستجيب لمتطلبات عصر شغوف بالتنوع الفكري و باختلاف الرؤى والتصورات. نذكر على سبيل المثال لا الحصر، مستويات الجرأة التي اتسمت بها إبداعات بعض الفنانين المغاربة لكسر طوق المتداول كأمثال محمد المليحي الذي لم يكن يتسم مساره التشكيلي بالاستكانة الى التكرار ولا الى المحاكاة. بل ظل طوال حياته الفنية الحافلة يحفر في ثنايا التحديث على امتداد التحولات التي ينطق بها تاريخ الأفكار والتجارب الفنية عبر العالم.

إذا كان التطور في مجال الفنون، التي تسمى بالمعاصرة، حققته التحولات التي انشاتها الثورة الصناعية والثورات الفكرية عبر عالم ما بعد الحداثة، فان طقوس التجديد وتثوير الأشكال النمطية يدخل في جوهر الابداع. وماهية فلسفة الإبداع تبدأ بإتقان المحاكاة الى درجة تتجاوز حدود التخييل وتبسط بعد ذلك مساحات الحرية.

كثيرة هي الأسماء المغربية التي ولجت إلى مجال التجريب في اطار تطلعها الدائم نحو افق ابداعي متجدد باستمرار، مثل أندريه الباز الذي جمع بين شغفه نحو نهج جديد في العلاج الفنيart thérapie، واختراعه كطبيب نفسي Pictodrame، الذي اكسبه تقديرا عالميا. الفنانة البصرية ليلى الشرقاوي وصف أسلوبها بالتعبيرية التجريدية حيث تتأرجح لوحاتها بين الشكل الجديد والتعبير التجريدي. نعيمة الملكاوي التي مرت من المدرسة الواقعية وبعدها ابتعدت عن الأفكار المباشرة التي تميل لتمثيل الواقع الى الطبيعة الميتة ثم التجريدية والتعبيرية فالسريالية. كما ان بعض اوجه ثراء وحركية الفن المعاصر في المغرب توج بتأسيس متحف محمد السادس للفنون الحديثة والمعاصرة في الرباط حيث تعرض اعمال الرواد وفرشاة الأجيال الجديدة التي استخدمت وسائط وتقنيات حديثة مواكبة »لفن المفاهيم.«

ان القاء نظرة على تحولات خريطة الفن العالمي تظهر البون بين مدرستي الفن المعاصر والفن الحديث وجمالياته. فكل متعاط له يروم الخروج عن مدارس الفن التقليدي في طريقة تفكيره الإبداعي. كذلك هو الفن المعاصر كمنهج جديد، لا يتصل بما سبقه من المدارس الفنية السالفة، بل يرتبط بحياة الافراد وتسعفه اليوم التكنولوجيا لتوصيل الرسالة التي تعبّر عن واقع المجتمع وإكراهات قضاياه اليومية.

تطرح هنا علاقة المتلقي بالفنون، مدى تذوقه لها و تفاعله مع المواد والأنماط الجديدة المعبر بواسطتها. كما ان نظرة الفنان للمجتمع وللفن المعاصر، الذي لا يزال قيد التطوير، ما فتأت تسترعي اهتمام النقاد خاصة اذا كانت تتسم بالتنوع وتقاوم السطحية والبعد الأحادي في الطرح، مثل ما تحدث عن ارهاصاتها الاولى عبد الكبير الخطيبي.

لقد طبع التميّز الإبداعي بعدد من الفروقات الصارخة مجالات الموضة والتصميم، والصناعات التقليدية والرقص والموسيقى والسينما و الهندسة المعمارية أيضا. طبيعي ان تتفاعل في نموها الدائم مع محيطها، ان تتأثر بالعولمة وتعبّر عن تلاقح الثقافات وعن تعدد الروافد الفنية المغربية المنفتحة على بيئتها الخارجية.

حروب الكلاش بالمغرب الراب، التراب، اليوتوب وصناعة التوجهات الشبابية الجديدة

محمد الادريسي



منذ ظهور «ثقافة الكلاش» (the clash culture) خلال سبعينيات وثمانينيات القرن الفارط، ضمن نمط مدارس الراب والهيب هوب القديمة (rap hip hop old school) وبعدها المدارس الجديدة (rap hip hop new school) في تسعينيات القرن الماضي، نجدها قد اقترنت بشكل رئيس بمعيش ويومي الشباب في تحولاته وأشكاله المختلفة. ومع فتح منصة «يوتوب» لإمكانات جديدة في عالم الفن والشهرة، منذ سنة 2012، تحولت «حركة التراب والريغيتون» (the movement of trap and Reggaetón)، كما الراب الأمريكي الجديد، إلى ما يشبه «ظاهرة موسيقية شبابية جديدة» في مختلف بقاع العالم، وانتقلت أصدائها، خلفياتها الموسيقية، كلاشاتها ورهاناتها إلى المغرب والمنطقة العربية. فكيف فتح موقع يوتوب إمكانات جديدة لانتشار ظاهرة الكلاش في صفوف فناني ومتتبعي الراب والتراب المغربي؟ وإلى أي حد يمكن اعتبار الكلاشات الشبابية على المنصات الرقمية اليوم امتدادا أو استنساخا لنماذج الراب الأمريكي والتراب اللاتيني خلال السنوات الأخيرة ؟ وأي تأثير للظاهرة في صناعة الأذواق والاتجاهات الفنية والثقافية الشبابية؟

«لقد رد «إمنينم» (Eminem) عليك... هنيئا صديقي، لقد أصبحت الآن مشهورة»، بهذه الكلمات تعلق إحدى صديقات «كيم كارداشيان» (kim kar-dashian) على ورود اسم هذه الأخيرة ضمن إحدى أغاني مغني الراب الأمريكي إمينيم سنة 2009 (we made you). بعد هذه الواقعة بسنوات قليلة، تحولت كيم كارداشيان إلى واحدة من أبرز مشاهير العالم لا لسبب سوى أنها انخرطت في «كلاش» مع إيقونة الراب الأمريكي في تلك الفترة، والذي برده عليها «صنع منها نجمة»؛ كما يؤكد بنفسه على ذلك. تِظهر هذه الواقعة طبيعة الشروط الموضوعية التي تتحول بموجبها الحرب الكلامية والكلاشات الفنية والموسيقية إلى متحكم رئيس في صناعة/إنهاء الشهرة والنجومية؛ إلى درجة يمكن الحديث معها عن انتقال رهانات الكلاش من منطقها الفني والثقافي (الراب الأمريكي خلال ثمانينيات وتسعينات القرن الفارط) إلى منطق اقتصادي جديد يعيد إنتاج شروط بناء الشهرة الفنية من خلال قياس نسب المتابعات والإعجابات على المنصات الرقمية والانخراط في حروب الكلاش المحلية والدولية (الرب الأمريكي والمغربي خلال السنتين الأخيرتين).

لقد أثرت ثقافة الكلاش، منذ ظهورها، بشكل كبير في جوهر الموسيقى والثقافة الفنية من خلاله إصباغها بالحمولات الثقافية والإثنية تارة (الهيب هوب والراب بالغيوتوهات الأمريكية)، والرهان عليها في تحقيق الاندماج الاجتماعي في المجتمع المستقبل (مغنو التراب اللاتيني بأمريكا) تارة أخرى، وصولا إلى تحويل الكلاشات إلى استراتيجيات فنية لبناء الشهرة والتأثير في التوجهات الفنية والثقافية للشباب.

تحولت «الكلاشات الفنية» اليوم إلى ما يشبه الحرب الكلامية التكتيكية بين الفنانين ومشاهير الويب، حيث أضحت قائمة على اختيار نمط غنائي وموسيقى خاص (الراب، التراب، الراب-روك...)، البحث عن العدو (المنافس الفني)، رمي الكلاش وانتظار الرد والرد على الرد (ما يشبه «الفعل ورد الفعل»)، بناء ترسانة مفاهيمية خاصة (قوة الكلمات)، تجنب الانخراط في كلاشات مع المتحكمين في إنتاج وصناعة الموسيقى العالمية (إمنينم على سبيل المثال) واستغلال نشوب حروب الكلاش من أجل اقتناص النجاح الفني والاقتصادي؛ إلى درجة أن بعض مشاهير الميديا من اعتنقوا ثقافة الكلاش سبيلا لبناء الشهرة وتحقيق المكاسب المادية في ظرف وجيز وسن صغير جدا (الظاهرة «باد بابيي» ((bhad bhabie (Danielle Bregoli))) التي ولجت عالم الشهرة والموسيقة من بان الكلاش وهي لا تتجاوز15 سنة). لكن، ماذا عن ثقافة الكلاش في المغرب في ظل ثورة اليوتوب؟

بداية، ولفهم حرب الكلاش بالموسيقى الشبابية في المغرب خلال السنوات الأخيرة، لابد من العودة إلى تاريخ تلقى هذا النمط الموسيقى بالسياق المحلي وتأثيره اليوم في إعادة تشكيل الأذواق، التوجهات الثقافية، القواميس اللغوية وأنماط الخطاب الاجتماعي للشباب المغربي، انطلاقا من إمكانات منصة يوتوب وتمثل تصنيفات «التوندوس» (Tendance) في البنية الذهنية الشبابية. تبعا لذلك، يمكن تقسيم تاريخ الموسيقى الشبابية المغربي إلى ثلاث محطات رئيسة: أولا، تسعينيات القرن الماضي ومرحلة توطين الراب والهيب هوب الأمريكي وإصباغه هوية مغربية وعربية. تميزت هذه المرحلة بغياب كبير لثقافة الكلاش في إنتاج الموسيقى والشهرة الفنية والاجتماعية، نظرا لبحث الفاعلين عن الشرعية الاجتماعية لهذا «النمط الموسيقي الشبابي الجديد» قبل النجاح المادي والاقتصادي. تزامنت هذه المرحلة مع أوج الراب الأمريكي والبدايات الأولى لحركة «التراب والريغيتون اللاتيني» التي رفعت إلى حد ما نفس شعار الموسيقى الشبابية المغربية (التوطين الاجتماعي والدفاع عن هموم الشاب). ثانيا، مرحلة الاعتراف الاجتماعي، حيث أضحى المجتمع أكثر تقبلا للموسيقى الشبابية كسمة العصر الجديد (مثل ما حدث مع «الريغي» (reggae) و»الروك اند رول» (Rock ‘n’ roll) خلال النصف الثاني من القرن الماضي) وانقسمت المجموعات الشبابية والفاعلون في الحقل الفني بحثا عن مجال ونمط موسيقي معين للتميز. الأمر الذي أجج في البداية «حروب كلاش هادئة» اتخذت طابعا اجتماعيا وفنيا في الأساس، لكنها لم تسهم في الوصول إلى قاعدة جماهيرية واسعة أو تعزيز تنمية «اقتصاد الموسيقى الشبابية» بالشكل الكافي. في الضفة الأخرى، كانت موجة الموسيقى الشبابية الكاريبية تؤسس لمعالم ثورة فنية في الأفق. ثالثا، اقترنت هذه المرحلة بتحولات الميديا وانفتاح اليوتوب أكثر على الإنتاج الفني منذ سنة 2012. أفرزت هذه المرحلة ما يمكن أن نسميه ب»مدرسة جديدة» في الراب والموسيقى الشبابية المغربية سعت نحو حشد جهودها وطاقاتها الفنية للقطيعة مع الجيل القديم عبر حروب كلاش مستمرة على منصة يوتوب، فيسبوك وانستقرام. من خلال استثمار هذه المدرسة في الكلاش ومنصة يوتوب، انحصر وجودها في الرهان على ما يلي:

-أولا، التأسيس للنجومية انطلاقا من «أساليب موسيقية» خاصة قائمة على القطيعة مع الجيل السابق وبناء أنماط إلقائية مواكبة لتحولات الراب العالمي، حيث تحضر «ثقافة البوز» ورهان «المليون معجب» وملايين المشاهدات على يوتوب كشرط أساس للنجومية الموسيقية؛

- ثانيا، تزامن ظهور هذا الجيل الجديد مع ثورة الموسيقى الكاريبية التي استثمرت في اليوتوب لكي تعيد إنتاج المركزيات الفنية العالمية من دول الشمال نحو دول الجنوب (من الإنجليزية نحو الاسبانية). لكن، ظل التركيز على الكلاشات الفنية والشخصية أكثر من تجويد العمل الإبداعي الفني عائقا أمام تحويل «حركة الراب المغربي الجديد» إلى قوة فنية واقتصادية إقليمية؛

- ثالثا، نظرا لضعف عائدات صناعة الموسيقى بالمغرب، غياب تعوضيات للفنانين الشباب من قبل صناع الميديا والإعلام المحلي وقلة المهرجانات الشبابية، يصبح الانخراط المباشر أو غير المباشر في حروب الكلاش المحلي ضرورة أساس للبحث عن تعاونات فنية إقليمية والاستثمار في الشهرة على منصات التواصل الاجتماعي لجذب استثمار المستشهرين والمنتجين؛

- رابعا، تحول الكلاش إلى رمز ثقافي للأجيال الشابة الجديدة بالمغرب، انطلاقا من إعادة ترسيم القواميس اللغوية اليومية (تحول كلمات الأغاني إلى قوافي للغة الحديث اليومي)، وصم الشخصيات الشبابية بعضها لبعض انطلاقا من الأذواق والمتابعات الموسيقية، نشر ثقافة خاصة في اللباس والتواصل (العلامات التجارية، الأوشام والحلقات الجسدية (Body piercing)، التهجين اللغوي...) واستنساخ الأنماط السلوكية المرتبطة بثقافة الراب الأمريكي.

بالعودة إلى حرب الكلاش الدائرة مؤخرا بين بعض «فاعلي» الراب والموسيقى الشبابية بالمغرب على منصة يوتوب ومواقع التواصل الاجتماعي، نسجل تزامنها مع التحولات التي عرفها الراب الأمريكي خلال السنة الماضية (مقتل (XXXTentacion)، سجن (-teka shi 69)، صعود (Cardi B) و(lil pump)، صدور ألبوم (KAMIKAZ) لإمينيم وحرب الكلاش بينه وبين (Machine Gun Kelly)...) وثورة التراب اللاتني

في السنتين الماضيتين (أو لنقل انتقال مركزية الموسيقى الشبابية من الراب إلى التراب)، والتي دفعت الكثيرين (نقاد وصناع الموسيقي والمحتوى الرقمي) إلى إعادة التفكير في موقعه ضمن «الاقتصاد الموسيقي العالمي» الجديد وتأثيراته الاجتماعية والثقافية المستمرة على الأجيال الشابة واستمالة أذواقهم وتوجهاتهم. بالرغم من الطفرة والغنى الكمي والكيفي في المحتوى الموسيقي الشبابي على يوتوب ومنصات الاستماع الموسيقي (spotify، deezer، itunes music...)، إلا أنه لم يستطع تحقيق أرقام وإحصائيات كبيرة على يوتوب مقارنة بالموسيقى الشبابية بدول الجوار (حققت أغنية «يا ليلي» للمغني الراب التونسي «بلتي» أزيد من نصف مليار مشاهدة على يوتوب، وهو رقم قياسي عربي لهذا النمط الموسيقي). الأمر الذي جعل الرهان على حروب الكلاش هذه المرة يأخذ بعدا هوياتيا لإعطاء نفس جديد للراب والتراب المغربي في مجال يزداد تنافسا إقليميا وعالميا (أصبح الراب الأمريكي يعتلي «توندونس» اليوتوب المغربي).

حافظت ثقافة الكلاش على طابع الصراع بين المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة والبحث عن استمالة الجمهور والرهان على نسب المشاهدات وأعداد المتبعين كمعيار للنجاح والشعبية والنجومية بين هذا المغني وذاك، والانخراط في نمط «الكلاش» و«الرد» والبحث عن «الرد عن الرد»، باعتبارها المنطق المتحكم في استمرار أو نهاية حرب الكلاش من جهة، وشهرة أو أفول بريق الفاعلين في الكلاش نفسه من جهة أخرى. إلا أنه مع ذلك، أظهرت إلي أي حد يمكن للموسيقى الشبابية الحضرية أن تسهم في إعادة تشكيل الوعي الجمعي الشبابي وتتحكم في توجهات مستهلكي المحتوى الرقمي وتفتح أفاقا جديدة أمام الفنانين. لكن، حينما نطرح السؤال حول الشروط الفنية والموسيقية المتحكمة في إنتاج هذه الأعمال الإبداعية، سنجد أنفسنا من جديد أمام ظاهرة الاستنساخ التي تهيمن على صناعة المحتوى الرقمي العربي على يوتوب وتحد من الإمكانات المادية والاقتصادية والثقافية لهذه المنصة بالمنطقة العربية. إذن، يتعلق الأمر ب«حرب كلاش» مستنسخة من عمق حروب الكلاش الأخيرة في الولايات المتحدة الأمريكية. كيف ذلك؟

خلال نهاية غشت 2020، أطلق مغني الراب الأمريكي «إمينيم» ألبوما غنائيا جديدا تحت عنوان (KAMIKAZ) تضمن «كلاشات» كثيرة لمعظم مغني الراب الأمريكي الشباب والجدد. من المعروف أن إمينيم يتحكم في جزء كبير من مجال صناعة الموسيقى الأمريكية (إلى جانب «dr. dre»)، فضلا عن كونه واحدا من أبرز مغني الراب على مر التاريخ. لذلك، تحظى «كلاشات» هذا المغني باهتمام كبير بين فاعلين صناعة وإنتاج الموسيقى على المستوى العالمي وفقا لثلاث متغيرات. أولا، لا يتجرأ «الكثير من الفنانين العالمين على الدخول في حرب كلاش مع إمينيم، وحتى حينما يقوم بعمل كلاش لهم نجد كثير منهم يفضل الصمت أو قبول الأمر «بروح رياضية» –كما يؤكد إمينيم نفسه. ثانيا، يعد مجرد ذكر فنان أو شخصية معينة في أغاني وكلمات «إمينيم» علامة على بداية شهرته ونجوميته. ثالثا، بما أن ألبوم إمينيم الأخير قد انتقد المدرسة الشبابية الجديدة، فقد شكل رد (Ma-chine Gun Kelly) بداية إحدى أبرز حروب الكلاش في السنة الماضية بين الطرفين، انتهت بالتأكيد على سيطرة «إمينيم» على مجال الراب والإنتاج الموسيقي الأمريكي والعالمي وإمكانية الولادة المتأخرة لنجومية (MGK)...

قبل نهاية 2019، أصدر كذلك مغني الراب المغربي (don bigg) أغنية بعنوان (Kg 170) مثلت بداية حرب كلاش جديدة بين «المدرسة القديمة» والمدرسة الشبابية الجديدة في الراب المغربي (dizzy dross, Mr Crazy, 7liwa, Ma-





nal, el gandi toto...) اعتلى من خلالها هذا النمط الموسيقي لأسابيع قائمة «التوندونس» الوطني والدولي على منصة يوتوب، وأسهم في فتح النقاش من جديد حول تأثير الموسيقى الشبابية في بناء التوجهات السلوكية، الكلامية والثقافي للشباب المغربي. لكن الملاحظ هو أن حرب الكلاش هاته (بين الفعل ورد الفعل) لا تعدو أن تكون استنساخا مباشرا لسياق الكلاش الأمريكي بين «إمنيم» و(MGK) من حيث المقومات الفنية والموسيقية (قوة الكلمات، منطق الألحان، خلفيات الأغاني ورسائلها...) من ناحية، الرهان على كسب تعاطف الشباب والمراهقين من خلال نقد الطرف الآخر وتوسيع القاعدة الجماهيرية من ثانية، التركيز دائما على رهان المكسب المادي وقياس نسب المشاهدات كمتغير جديد لصناعة النجومية في المنقطة من ثالثة، وتحويل الكلاش من بعده الفني إلى بعد اقتصادي من رابعة.

لازال الشباب هم الفئة المستهدفة بشكل رئيس من خلال حرب الكلاش بالمغرب، نظرا لاستمرار مقولة «مراهقة الإنتاج الموسيقي» وتركيزه على الشباب منتجا ومستهلكا للفعل الموسيقي والفني. وحتى «كلمات الأغاني» التي تجمع بين الفصحى والدارجة المغربية (إضافة إلى كلمات من قاموس الراب الفرنسي والأمريكي واللاتيني)، نجد أن فك شفراتها ورموزها لا يتم إلا من خلال الشباب والمراهقين أنفسهم. يسمح هذا الأمر بتوطين مقولة الموسيقى الشبابية كوسيط للتعبير عن هموم وتطلعات الشباب المغربي، إلا أنه كذلك يرسم في الأذهان المراهقة فكرة حول «النجومية الوهمية» القائمة على اختراق خصوصيات الآخرين والبحث عن البوز رديفا للشهرة، انفصال رهان النجاح والاجتماعي والاندماج المهني عن «المدرسة والجامعة» واقترانه بمنصة يوتوب والكلاشات أكثر من الإنتاج الفني والموسيقى نفسه.

من جديد، أبانت منصة يوتوب عن كونها قد تحولت بالفعل إلى فاعل رئيس في صناعة الأذواق الفنية والتوجهات الثقافية للأجيال الشابة المتفاعلة مع تحولات الثورة الرابعة، من خلال احتضان النجومية والشهرة العابرة للحدود الوطنية (ثقافيا وفنيا) وتوفير إمكانات جديدة لتأسيس اقتصاد موسيقي حقيقي. مع ذلك، لازلت المنصة المغربية والعربية محدودة الأفق والإمكانات مقارنة مع نظيرتها الكاريبية والأمريكية. فإذا كان «نجوم» التراب والريغتون اللاتيني والراب الأمريكي يبحثون عن نسب مشاهدات تتجاوز مليار مشاهدة وعدد متابعين يتجاوز عشرات الملايين (تحقيق مورد دخلي جيد لصناع المحتوى الموسيقي) بحثا عن فتح باب الشهرة العالمية، فإن رهان الراب والتراب المغربي لا يتجاوز مئات الآلاف من المتابعين وملايين المشاهدات التي تحصر الحضور على المنصة وبين شباب المنطقة، وهو الأمر الذي يحول معه حروب الكلاش إلى مجرد استراتيجيات مستنسخة وصراعات كلامية مفرغة من المعنى الفني، بغية إعادة الموسيقى الشبابية المغربية إلى الواجهة في ظل منافسة إقليمية ودولية قوية أعادت موقعة الموسيقى ضمن نمط الاقتصاد الإلكتروني والرقمي الجديد.

أوتارٌ مـؤنسة

أحمد لطف الله

خلال فترة الحجر الصحي، التي ألزمت جميع الناس، بالمكوث في بيوتهم درءا لتفشي فيروس كورونا، تعوّد العديد من الموسيقيين، عازفي العود تحديدا، على تقاسُم فيديوهات عزف منفرد على مواقع التواصل الاجتماعي. والأكيد أن وصلات العزف المنفرد تلك، تعدّ مظهرا قويا لما يمكن أن تخلقه موسيقى العود من مؤانسة للعازف وترويح عن نفسه، ومن متعة وفرجة سمعية لدى المتلقي.

لا مِراء في أن هذا النشاط الفني الذي يتواصل من خلاله العازف مع»الجمهور»، يندرج في صميم عاداته المنتظمة، وليس وليد هذه الضرورة. إن عازف العود لا يتوانى عن الإمساك برقبة آلته الموسيقية، ودوزنة أوتارها، ومداعبة النغم على جسدها، في كل آونة وحين. فهناك ذبذبات انفعالية متضمَّنة في مرأى العازف لآلته، لا تكفّ عن إثارته، إلا عندما تقبض يده على هذا المرئي، وعندما تنطق الأوتار، ويخرس الصمت.

يبدِّد العازف، دون ريب، تلك الوحشة والكآبة التي تمكنت من النفس في هذا الظرف العصيب. وحينما يتحف أسماعنا بشدو أوتاره، وشجو تقاسيمه وألحانه، فإنه يتقمِّص دور المؤنس؛ إنه لا يتقاسم معنا العزف فقط، بل والأنس أيضا، وخلق حالات من المتعة واللذة الروحية



التي تمنحنا إياها الموسيقى. هناك تواصل جوّاني يتحكم في خلق وإيجاد مردود نفسي إيجابي يعود على العازف والمنصت، بما يمكن أن نطلق عليه استعارة من تسمية أحد المقامات «راحة الأرواح». ومن هذا المنطلق تجد حكمة أبي حامد الغزالي، التي يتردد صداها منذ القرن الخامس الهجري، صدقها وقوّتها: «من لم يُحرّكه الربيعُ وأزهاره، والعودِ وأوتاره، فهو فاسدُ المزاج ليس له علاج».

لعل هذه الصورة تعيد إلى الذهن، مشاهد الطرب والأنس الطافحة في تراثنا العربي. والتي رسختها في ذاكرتنا العديد من الكتب التراثية المهتمة بالفكر والأدب والفن. ويأتي في مقدمة هذه المصنفات كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، والعديد من كتب سليمان أبي أيوب المديني مثل «النغم والإيقاع»، «قيّان الحجاز»، و«طبقات المغنين»، وغيرها.

لقد كانت آلة العود بمختلف أشكالها وحجومها، ترافق مجالس السِمر والمؤانسة التي كانت تضم إلى جانب رجال السلطة العديد من أهل الأدب ورجالات الفلسفة والفن. فقد كان زرياب (258/777م)، أكبر المغنيين في الأندلس، و«شيخ العوّادين»، يرتاد هذه المجالس، كما كانت معزوفات هؤلاء الموسيقيين، مُلهما أساسا للتفكير الفلسفي في قضايا فنية وموسيقية على وجه الخصوص، وقد استلهم بعض الفلاسفة العرب من أمثال الفارابي، والكندي، وابن سينا، أفكار بحوثهم ونظرياتهم في فن الموسيقى استنادا إلى آلة العود، وما تتيحه من مساحات صوتية لرقي النغم عبر عدة مقامات متنوعة.

لماذا العود دون غيره من الآلات؟

ليس السؤال هنا، بدافع من أفضلية مبطِنة، إذ لكل آلة موسيقية لونها، ومسار تذوقها، وتأثيرها على الذوق والوجدان. والأوركسترا التي تمتد على منصات القاعات الكبرى وخشبات المسارح، ليست عزفا فرديا، بل هي جوقة من الآلات الموسيقية، لكل منها دوره العضوي في إنتاج النص الموسيقي أيا كان القالب الموسيقي، مثل قوالب الموسيقى الهارمونية المعروفة من السوناتا إلى الكونشرتو إلى السمفونية فالأوبرا، أو التخت العربي الشرقي.

تشير كثير من البحوث الموسيقية إلى أن آلة العود من أقرب الآلات الموسيقية إلى الروح والوجدان الإنساني. كما أنه من نافل القول التذكير بأن آلة العود هي من أعرق الآلات الوترية، إذ يعود تاريخها إلى العهد الأكادي (0532 قبل الميلاد)، كما ترجعه بعض البحوث إلى ما قبل هذا العهد. فنحن أمام آلة عريقة تتميز بالثراء على مستوى النغم، كما أن شكلها ظل مِطواعا للتطور والتجدِد، ولكنه تطوّر في قالب من الأصالة التي لا يستغني العود في كل عصوره عن صورتها. تلك الأصالة التي ضمنت المحافظة على جمالية شكله الخارجي، واعتباره من أبرز الأيقونات الرامزة للحضارة العربية. وأوتار العود لها من قوة الصبر على توقيع النقر والضربات ما ليس للعديد من الآلات الوترية الأخرى. وعبر تلك الضربات تنتج أصواتا وترنيمات من الصفاء والجهارة والحدة، إلى ما دون ذلك من طبقات الصوت ومقامات النغم. وهو من الآلات التي تستعمل في العزف الفردي أو الجماعي، بمصاحبة الغناء أو بدونه. كما أنه من الآلات التي حظيت بالتمثيل الفني التشكيلي من خلال فني النحت erutplucs، والتصوير erutniep، فقد تمّ العثور في مصر والعراق القديمتين، وفي سوريا كذلك، على تجسيدات ذات طابع أثري لآلة العود. وقد جسد فن التصوير التشخيصي noitarugfi خاصة ببراعة هذه الآلة العريقة، حيث تتحفنا مثلا بعض الأعمال الفنية للفنان الإيطالي ميريزي كارافاجيو، والفنان الفرنسي أوجين دولاكروا بتقديم مكثف الجمالية لآلة العود، خاصة بالاستناد إلى توظيف عنصر الضوء بمراعاة موقع الآلة وانسجامها مع العازف.

وبالعودة إلى ذلك المشهد الذي انطلقنا منه، فإننا نتأمل مجموعة من العازفين هواة ومحترفين، يتقاسمون وصلات من العزف المنفرد، مداعبين أوتار عيدانهم من وراء حجُرات هذا الحجر الصحي الذي فرضته هيمنة الوباء. فنلاحظ كيف تغدو الموسيقى إدانة لهذا الوضع الكئيب، وتمرد على جبروت هذا الوباء اللعين. تشهد على ذلك تقاسيم الوجوه كما التقاسيم المنبعثة من الأوتار، ولأن الموسيقى منذ زمن بعيد «تعبّر عن كل ما يعتمل في ضمير الفرد من توقٍ إلى الانعتاق من أسر القيود الاجتماعية، (...) إنها صرخة الوجدان المعذب في وجه القوى المهيمنة»[1]، فإن لمحات من الانفراج تبدو على محيّا العازف كلما اقترب من نهاية العزف، وهمّ بالانصراف بعدما أفرغ شحنة الصراخ التي بداخله عبر أوتاره





التي وبّخت هذا العالم الموحش، وانتهت بالعازف إلى هذا «المخِلص» الوجداني المريح.

ولأن الفن هو ما يصيب بـ«العدوى» كما عبر عن ذلك الكاتب الكبير «تولستوي»، فالّمنصتِ والمصغي لهذه المعزوفات يعيش نفس التجربة الروحية: ألَمِها النابع من التماهي مع الحزن الذي ترسمه الأنغام، ومُتعتها المنسابة من التسامي الروحي المواكب لتموجات المقامات الموسيقية. وعبر التقاسِم يتحول فضاء العزف من البيت إلى قاعة كبرى وفِرتها التقنية، قد تضم جمهورا أكبر بكثير مما يمكن أن تحتويه أفسح صالات العروض الفنية على الإطلاق.

احتلت آلة العود مكانة كبيرة في الثقافة العربية. فقد آمن العرب منذ القديم أن صوت العود يعود بالنفع على الروح والجسد. وطبعا لا يمكن أن يتحقق هذا إلا بفعل التذوق. والذي يعدِ مسألة معقّدة، حيث تتنازع تشكل الذائقة روافد نفسية متعددة، وتكوينات مزاجية مختلفة، وعوامل أخرى متباينة تعود إلى الذاكرة والوراثة والطباع، وغير ذلك مما يكوّن النفس البشرية. ويكون الحديث عن الذوق أصعب عندما يتعلّق الأمر بالعزف المجرد عن الغناء، يقول الباحث الموسيقي الدكتور نبيل رفيق اللِو في كتابه «عِودٍ على العود»: «يحتاج الاستماع إلى الموسيقى الصرفة إلى أذن متمرسة وذوق خاص مستقبل، بل إلى تدريب وممارسة تعتمد التعلم، فضلا عن أن الأمر يترجم ثقافة أمة بأكملها»[2]، ولعل ثقافة الأمة التي يتحدث عنها الباحثّ هنا، تتشكّل من الذاكرة السمعية للأفراد السامعين، ولا تتكون هذه الذاكرة سوى في رحم الروح التي أُشبعت بالنشوة من سماع الأنغام، وسلطنة المقامات التي تسيطر على الوجدان، فتخلق تلك الذاكرة. يلخص أبو حيان التوحيدي كل هذا في معرض حديثه عن الطرب قائلا: «الطرب من حيث طبيعته النفسية ضربٌ من الانفعالات الوجدانية، التي تختلج في النفس، والانفعالات كلها تنجم عنها جملة من الأعراض الداخلية والخارجية. وتختلف هذه الأعراض باختلاف طبيعة الانفعال، ومدى التأثر، وسمات الشخصية»[3].

لكن في هذا السياق التراثي والتاريخي، شهدت الأنغام الصادرة عن أوتار العود خاصة، وعن آلات أخرى كالرباب والقانون وغيرهما بصفة عامة، منافسة شرسة من قبل الكلام الذي كان يمثل الغناء، ويفسح في المجال للصوت البشري كي يصول ويجول في مقامات إبداعية رفيعة. فمعظم حكايات وأخبار عازفي العود، الثاوية في توصيفات مجالس الأنس في المجتمعات العربية، ترتبط بالغناء، الذي يمثل بؤرة الحكاية، وعِصِب المجلس.

لذلك نجد أن صورة العازف على العود أو غيره من الآلات لم تكن صورة باهتة عن قصد مبيّت يريد تهميش دوره، وإنما كانت بذاك الشكل نتيجة الافتتان بالصوت المرافق للعزف. صوت الغناء الذي كان غالبا أنثويا صادرا عن جوارٍ تمتلكن حناجر من ذهب، يقول التوحيدي متحدثا عن أثر الطرب في نفوس السامعين لغناء الجواري: «طرب ابن معروف قاضي القضاة على غناء عِلِيّة إذا رجّعت لحنها في حلقها الحلو الشجي بشعر ابن أبي ربيعة»، وطرب ابن الأزرق الجِرْجِرائي على غناء سُندس جارية ابن يوسف، إذا تشاجتْ وتدلّلتْ، وتفتّلتْ وتقتّلت، وتكسّرت وتيسّرت، وقالت: أنا والله مشغولة القلب بين أحلام أراها رديئة، وبختٍ إذا استوى التوى، وأملٍ إذا ظهر عثِر، ثم اندفعت وغنت (...)، ثم يذكر «طرب ابن غيلان



البزاز على ترجيعات بلور... فإنه إذا سمع منها هذا انقلبت حماليق عينيه، وسقط مغشيا عليه، وهات الكافور وماء الورد، ومن يقرأ في أذنيه آية الكرسي والمعوذتين (...)، وطرب ابن فهم الصوفي (وكان يلقب بريحانة الندماء) على غناء جارية تدعى نهاية، إذ إنه لما سمع غناءها ضرب بنفسه الأرض، وتمرّغ في التراب وهاج وأزبد، وتعفر شعره؛ وهات من رجالك من يضبطه ويمسكه، ومن يجسر على الدنوّ منه، فإنه يعضُّ بنابه، ويخمش بظفره، ويركل برجله، ويُخرِّق المرقعة قطعة قطعة، ويلطم وجهه ألف لطمة في ساعة، ويخرج في العباءة كأنه عبد الرزاق المجنون»[4]

لقد بدأ تخلص العازف من سطوة«المغنية» يتم تدريجيا، حيث تقدم لنا المؤلفات التراثية نماذج عديدة من عازفي أو ضرّابي العود (العوّادون)، والذين عاش معظمهم في بغداد خلال حكم العباسيين خاصة، ومن بينهم على سبيل التمثيل: منصور زلزل، والذي كان من صناع هذه الآلة الساحرة. وإبراهيم الموصلي وابنه إسحاق، وتلميذ هذا الأخير زرياب الذي فرّ من المشرق نحو المغرب والأندلس. وإن كانت ملامح صورة مدرسة عازف العود المنفرد قد بدأت تتشكل مع زرياب، إلا أنه كان لا بد من انتظار عشرة قرون حتى تكتمل الملامح، حيث «إن صورة العواد المنفرد ظهرت إذن مع مدرسة بغداد زمن تعليم الشريف محيي الدين».[5] وهو أستاذ الموسيقار منير بشير الذي نظمت له أول أمسية عزف عود منفرد في بيروت ديسمبر 2791، «وعندما سئل منير بشير عن تجربته الأولى التي سيخوضها، قبل أسبوع واحد من أمسيته الموسيقية، كان رده أنه لا يعتقد أن هناك جمهورا عربيا يحضر أمسية موسيقية لعازف عود منفرد، على رغم أن فكرة حضور أمسية غربية كلاسيكية لعازف بيانو أو غيتار أو فلوت أو تشيللو [كونترباص أو الكمان الأجهر] أو كمان موجودة عند جمهور نخبوي عندنا منذ زمن بعيد نسبيا».[6]

إذن، فمنطلقات جلسات الإمتاع والمؤانسة التي تضم عازفا منفردا على آلة العود، كانت نتاج أفكار نخبوية. وعلى الرغم من أنها الآن قد أصبحت منتشرة على نطاق واسع، بفضل ما أتاحته مواقع التواصل الاجتماعي، إلا أنها لا تزال تتمسك بنخبويتها، لأن الرغبة في الاستماع والاستعداد للتقبل والانسجام، غير متاحين لجميع الناس. كما أن المعنيين بالموسيقى العربية لم يجتهدوا في خلق ما يطلق عليه «إفرادية العزف» فيما يتعلق بآلة العود، على غرار آلات أخر في سياق الموسيقى الغربية. ولعل الكثير من السامعين لم يصغ إلى عزف العود المنفرد إلا عبر ما تتيحه الحفلات الموسيقية من فسح قصيرة للتقاسيم. كما أن آفة الرداءة التي تمكنت من الذوق العام خاصة لدى الشباب في المجتمع العربي، تحول دون وصول موسيقى العود الراقية إلى ذائقة فئات عريضة من المجتمع. فلقد أصبحت موسيقى الاستهلاك والإثارة مسيطرة على وجدان وعقول الشباب. كما ساهم الوضع الفني والاجتماعي للعديد من الفنانين الذين يحترفون عزف العود، في الوطن العربي عموما، والذين دفعتهم ضرورة كسب القوت اليومي إلى اللجوء للملاهي وعلب الليل. مما يخلق صورة مناقضة لروح الفن، عن عازف العود، في الذهنية العامة.

فلسفة الفن
المحاكاة ليست تقليدا، بل تأويل وإبداع

عبد الصمد زهور



جرت العادة على وسم المحاكاة بمصطلح ذي دلالة قدحية حتى لدى أغلب أولئك الذين انتصروا لها وللفن كتجسيد لها، وهذا المصطلح هو المعبر عنه لفظيا بالتقليد. نجد، على سبيل المثال، غوتلب بومغارتن Alexander Gottlieb Baumgarten رغم انتصاره للفن كمحاكاة يؤكد كما هو مبين في كتاب «مقدمات في الفن» لرياض عوض أنه «بقدر ما يتمكن الفنان في فنه من التقليد وإزالة الفرق بين المقلد والأصيل، بقدر ما يكون العمل رائعا»، فإن كنا نتفق معه ها هنا في القول بروعة العمل الفني المحاكي، فإننا لا نتفق معه في جعل المحاكاة تقليدا وإنما هي تأويل وإبداع، وهو التأويل والإبداع الذي تكشف عنه الآية القرآنية العظيمة من سورة النمل، التي يقول فيها الله عزوجل على لسان نبيه سليمان Salomon الملك، موجها الخطاب إلى ملكة سبأ في القصة المشهورة «قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ • فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا • قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ».(سورة النمل الآية 45)

هذه الآية حسب **فالوغري غونزالث Gonzalés Valérie** في كتابها «**شرك سليمان: التفكير الفني في القرآن Le piège de salomon : La pensée de l'art dans le coran**» تطرح حسب الدكتور **محمد موهوب** في كتابه «**ترجمان الفلسفة**» «**سؤال العلاقة بنظرية المحاكاة Mimésis** أي مواجهة تاريخ الفكر الغربي بمجمله، ليس أقل. نعم، إن تاريخ الفكر

الغربي بكل الأزواج المفهومية المشكلة له: طبيعة/ ثقافة، أصل/ نسخة، الوجود/ الماهية... هو ما جد أساسا في الإشكال الذي تطرحه الآية قيد البحث».

إنها كشف عن إبداع يتجاوز حدود التخييل إلى مِساءلة فلسفية للتفكير الغربي ككل، وهي كذلك تأويل للواقع بحيث تصير خالقة لإمكانات مستقبلية للعيش، وقوالب ديناميكية للالتزام على الشاكلة التي جسدها حسب الدكتورة **ثريا بركان** تمثال **المفكر Le Penseur** للنحات الفرنسي الكبير **فرنسوا رودان Auguste Rodin.**

بهذا فليس صحيحا ما ذهب إليه **طه شريف** في مقاله **"جماليات عربية حديثة"** من القول بأن **الحداثة الفنية** تمثلت في **"التمرد على المحاكاة التي ارتبطت بالجماليات اليونانية وجميع أشكالها الفنية، من الواقعية إلى الكلاسيكية والرومانتيكية، ورفض (الشكل الفني) الذي يحافظ على المظهر الخارجي ويحترمه، وتحطيم هذا الشكل، وعدم مراعاته... وأصبحت اللوحة الفنية عبارة عن عالم يخلقه الفنان على نحو مستقل عن العالم الواقعي، رغم أنه يستقي منه الكثير من الموضوعات والعناصر والأشكال... ولهذا فاللوحة هي تشكيل قبل كل شيء".**

ليس صحيحا كل هذا الكلام ما دمنا قد أقررنا بأن المحاكاة ليست أولا تقليدا، وما دمنا نقول أيضا أنه لا يوجد فن لا يحاكي شيئا ما، سواء كان طبيعيا أو مصنوعا أو فكرة في الذهن أو تعبيرا عن الأحاسيس والمشاعر التي تختلج في مكنون هذا الموجود المسمى إنسانا.

إن المحاكاة بلغة **جيل دولوز Gilles Deleuze** تكرار واختلاف، ولذلك كان الفن عنده كما هو مبين في كتاب **«فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف»** للدكتور **عادل حدجامي** يمثل **«دليلا وسبيلا نحو الحقيقة...[وكان] الفنان هذا الذي يغوص في أعماق الكاووس ليلتقط ممكناته ويثبتها كقوى إحساس Affect وحياة، إبداعا للحقيقة وتجسيدا».**

ليس صحيحا إذن أن المحاكاة تقليد وإنما هي اقتناص للحظة من لحظات الحياة القابلة لأن تبسط إمكانات مستقبلية في العيش، ولولا ذاك لما أمكن تسمية الفن المحاكي فنا، ولما استطاع أن يجسد لحظات جمالية، ولما استطاع أن يصير أصلا لتصير الطبيعة نسخة مشوهة.

لذلك جعل **بومغارتن** على حد تعبير الأستاذ **جمال مقابلة «حدود علم الجمال عن الفن الذي يبدعه الإنسان، وأخرج الجمال الطبيعي من ميدان الدرس الجمالي... لهذا السبب كان الرائع في الطبيعة حيا، إلا أنه لوجوده ضمن علاقات لا متناهية في تنوعها يتعرض للصدام وللتلف من كل الجوانب، ذلك أن الطبيعة تعنى بمجموعة من المواضيع وليست بموضوع واحدا لأن ما يهمها هو البقاء وليس الجمال بالذات».** وهو الأمر الذي يرسخه **تشرنيشفسكي** في كتابه **(علاقات الفن الجمالية بالواقع)** إذ يقول **«إن الإنسان الرائع يكون رائعا للحظة واحدة فقط، وأن الفترة الزمنية التي يمكن للجسم الإنساني أن يسمى رائعا خلالها قصيرة جداٍ»،** وهي اللحظة

التي اقتنصتها منحوتة المفكر، فلم تكن بذلك تقليدا وإنما صارت إبداعا، وصارت معيارا لكل إبداع واقعي جديد، لقد أصبح المفكر مثالا لكل مفكر أو مثقف عضوي ممكن مستقبليا، وأصبح معيارا لكل تفكير جديد، وهو الأمر الذي يعبر عنه **دولوز** كما هو مبين في كتاب «**فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**» عندما يقول «**في الفن يبتدئ العالم من جديد في كل مرة، وبشكل لا متناه فلا يقبل العمل الفني أن يتوحد في ماهية متعالية واحدة قبلية، لأنه تعدد دائم، وتلاق تنافري أبدي... فالعمل الفني هو عمل واقعي... أي نظام من الآثار والآثار المضادة والصور في المادة عينها... تجسيدا لقوة الوجود والزمن نفسهما عندما ينعكسان على الذوات**»، ولذلك لا عجب في أن نجد **سيرن كيركوغارد** أثناء حديثه عن لحظات الوجود، كما هو مبين في كتاب «**فلسفة الوجود**» للدكتور **أمل مبروك**، يقوم بإرداف اللحظة الجمالية التأملية للحظة المباشرة الحسية مؤكدا أنها شيء «**يختلف جوهريا عن البيئة، وعن الظروف الخارجية**».

إن كون **المحاكاة** تأويلا وإبداعا، وكونها متجاوزة لحدود التقليد الحرفي للواقع، ومجسدة لحقيقة آتية مستقبلا، وتعبيرا عن الفن كإنتاج، هو ما جعل **فردريك هيغل Friedrich Hegel** أيضا حسب الدكتور **جمال مقابلة** «**يعلي من قيمة الجمال الفني على حساب الجمال الطبيعي... فقال إن للرائع في الواقع عيوبا تقضي على جماله، ولهذا يضطر خيالنا إلى أن يعيد صياغة الرائع الموجود في الواقع الموضوعي، ليجعله رائعا حقا بعد أن يخلصه من العيوب... فمجال الفن قد يتحقق بمحاكاة قبح الطبيعة**».

إن كل ما قلناه إلى حدود الساعة من شأنه أن يخرج إخراج المحاكاة من الوجود الفني، لكي يجعلها جوهر كل عمل فني مهما اختلفت أشكاله، تكشف عن كيفية تلقي الفنان للوحات ترسم وترحل في الحياة، لتقتبس لنا منها لحظة قابلة للانفجار إلى ممكنات متعددة، تجعل الفن إنتاجا للحقيقة كما تجسدت مع المفكر، إن المحاكاة على هذا الأساس تأويل وإبداع وليست تقليدا ولا محاولة للتماهي مع أصل موهوم، وهو الإبداع الذي عبر عنه **فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsche** على لسان **غوته** قائلا في كتابه «**ميلاد التراجيديا La Naissance de la tragédie**».

«**أنا ها هنا أشكل الإنسان،**
على صورتي،
جنسا يماثلني،
ليستمتع ويمتع،
ولئلا تِعنى بنفسك.
مثلي !».

هذا الذي قمنا بالدفاع عنه فيما سبق من سطور لن نتمكن من تلمس الطرق الملموسة إليه إلا بنماذج فنية تعبر عن **تلاق للمعقول بالمحسوس**، وإن **كان تمثال المفكر لرودان** جسد بعضا مما قلناه فإن العودة لفنون النحث والعمارة والتشكيل وغيرها عبر تاريخها الطويل، كفيل بإيصال الرسالة، رسالة كون المحاكاة أساس كل إبداع فني.

قائمة المراجع

- Deleuze, **Francis Becon : logique de la sensation**, édition seuil, paris 2002.
- Kierkegaard, **The sikenss unto death**, Translated by Walter lowrie, princetion university Press.
- أمل مبروك، **فلسفة الوجود**، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2011.
- ثريا بركان، **محاضرات التفكير النقدي وفلسفة الفن**، ماستر الفلسفة تأويل وإبداع، شعبة الفلسفة، جامعة القاضي عياض، 2012 -2013.
- جمال مقابلة، **اللحظة الجمالية محاولة فهم نقدية**، عالم الفكر، العدد 1، المجلد 35 يوليو- سبتمبر 2006.
- رياض عوض، **مقدمات في فلسفة الفن**، جروس برس، لبنان، 1994.
- طه شريف، **جماليات عربية حديثة**، مجلة الوحدة، السنة الثانية، العدد 24، سبتمبر 1986 م.
- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، دار توبقال للنشر، 2012.
- فريدريك نيتشه، **ميلاد التراجيديا**، ترجمة وتقديم محمد الناجي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2011.
- القرآن الكريم، **سورة النمل**.
- محمد موهوب، **ترجمان الفلسفة**، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2011.

مقاربة تاريخية لفلسفة الفن

عبد اللطيف بطاح

نروم في هذه الصفحات إلقاء بعض الضوء رغم كثرة العتمة إزاء موضوع فلسفي يعد من أهم القضايا الفكرية، التي لقيت إقبالاً من لدن اهتمام مجموعة من الفلاسفة والمفكرين على مر العصور، يتعلق الأمر هنا بموضوع علم الجمال، الذي ظهر ضمن سياق فلسفي عقلاني، وُصف فيه علم له منهجه وآلياته الإجرائية الواضحة الخاصة به، لذلك جعلنا التعبير الآتي «مقاربة تاريخية لفلسفة الفن» عنوان لمجموع هذه الصفحات، كونه التعبير المناسب الذي يتماشى وموضوع المقال الذي نتوخى داخله الوقوف ولو نسبا على مختلف المواقف الفلسفة لتيمة الجمال والفن عبر مختلف اللحظات الفلسفية، بدءاً باللحظة اليونانية؛ باعتبارها مرحلة تأسيس الفكر على الانسجام والجمال الحاصل في الكون، مرورا باللحظة الوسطية التي لا تقل أهمية عن الأولى، وصولا إلى المرحلة الحديثة التي قاربت الموضوع برؤى نقدية، ثم المرحلة المعاصرة التي عالجته وفق مبادئ مختلفة عن المراحل السالفة الذكر.

تتطلب أي دراسة معمقة لموضوع الجمال، تتماشى ومطمحنا من كتابة المقال، تتبع المسيرة التاريخية الذي اتخذها الموضوع في متن الفلاسفة، لذلك ارتأينا ولغايات منهجية تفصيل محتوى المقال ليشمل الحديث إزاءه الحقب التالية:

1) الحقبــة اليونانية

لا مِراء أن يكون الإبداع الفني عند فلاسفة الإغريق نتاج مجهود فكري وعقلي، وأنه يحتاج إلى تفكير شاق يخضع للتنظيم والصياغة، ذلك إن إبداعاتهم الفنية ارتبطت وبشكل وطيد بالأعماق الدفينة للفنان، التي انبثق عنها عمله الفني، من ثمة كان الفن اليوناني نتاجا ملموسا، يعبر عن العلاقة التي يربطها الفيلسوف بالكوسموس.

تهتم فلسفة الفن بالقيم الجمالية التي ينتجها الفنان، دون لفت النظر لتلك التي تكون الطبيعة محملة بها،



معبد يقع على الأكروبول في أثينا، مخصص لأهلها، معبرٌ عن ميل أناسها للجمال وفن العمارة.

وبعبارة أخرى،إن موضوعها ليس المشهد الطبيعي، بل إنه الطبيعية وعناصرها وكيفية رسمها في لوحة ما من قبل الرسام.

يرتبط موضوع فلسفة الفن بالقيم التي ينتجها الإنسان، والتي تمتاز بطابعها الملموس غير المجرد، بحيث تصبح الحواس والمحسوسات مادة العمل الفني، لتغذو العلاقة بين الحواس والقيم الجمالية باعتبارها محسوسات كِ«الرسم والموسيقى والشعر والنحت ...الخ» مهمة فلسفة الفن، وتظل القيم الجمالية، وفق تصور فلاسفة هذه الحقبة، نتاج علاقة تحويلية بين الإنسان والطبيعة.

إن هذه العلاقة التحويلية، بين الإنسان الذي يرتقي بالطبيعة إلى مستوى قيم جمالية، لا تنتج منتجات اشباعية، أو استهلاكية ك «الكرسي والطاولة والنافذة والسرير ...الخ»، وإنما تنتج قيما جمالية تحقق الرضا الجمالي،حيث إن هذه التمييزات لم تكن مدركة منذ بداية الفلسفة، فإذا رجعنا لمثن رواد مدرسة أثينا مثلا، نجدها شبه منعدمة كون أعلامها نظروا إلى مختلف الفنون كحرف*.

تبعا لما سلف ذكره، يغدو الانسجام مرادفا للجمال، إذ إن الأخير من حيث كونه مرادفا للأول، دليل على وجود أسباب جمالية قادت إلى بزوغ الفلسفة، بل وإلى تأسيس مجموعة من العلوم كعلم الموسيقى عند الفيتاغورين.

جدير بالذكر، في ذات السياق، أن تحفظ أسلاف سقراط Socrate على الإقرار بثنائية العالمين، أدى بهم إلى ربط الجمال بالمحسوسات، وتأسيس رؤاهم الدينية عليه،لدرجة أضحت الحقيقة المطلقة «الله» تتجلى في أشكال جمالية، نظرا لانعدام التفاضل بين الإنساني والإلهي، فالفن الذي يمجد الآلهة في مظهرها الجمالي هو الذي يمجد الإنسان في مظهره الجمالي، إنه تمجيد للمحدود، ومحاولة للتفكير في اللامحدود من خلال المحدود.

ارتبطت تأملات أفلاطونPlaton في تيمة الجمالبأبحاثه الميتافيزيقية، نظرا لإيمان معاصريه بوجود ربات للفنون، حيث كانت الأسطورة تروي أنه كان لكبير الآلهة زوس، القابع على جبل الأولمب تسع بنات هن ربات الفنون، وتسميهن الأسطورة The Muses، وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون، فللشعر ربة، كما للخطابة والدراما والكوميديا ربات؛ لذلك لا يجب أن تنتابنا الدهشة إن أقاموا تلاميذ أفلاطون طقوس شبه دينية موجهة إلى الربات.

تجد هذه الطقوس جذورها في الأورفية القديمة بمختلف مبادئها، حيث كان يحتفل أتباعها بعيد باخوس إله الخمر، وكان ذلك في فترة الربيع حين تكتسي الطبيعة أثوابا من الجمال الرائع، وتنتشي فيها الحياة بجميع صورها، سواء حياة الكائنات الحية، أو الطبيعية.

تعبر اللحظة الأفلاطونية عن انقلاب جذري في الرؤية، وتغيُر عن الصورة الإغريقية للفن والجمال، كونها تزامنت مع تأسيسه لموقف في فلسفة الجمال،مخترقا من خلاله كل الثقافات الفلسفية، مزعزعًا التأسيس الإغريقي للفن رأسا على عقب، نظرا لإقراره بوجود عالمين اثنين: واحد "مثالي/حقيقي/إلهي" وآخر "محسوس/فاسد/ شيطاني"، ومادام الأمر هكذا فهناك نمطان من الفن والمحاكاة؛ فن حقيقي بقيادته نحو الحقيقة يجعلنا نرتقي إلى فكرة الجمال، وآخر مزيف بتهيجه للأحاسيس يحجب عنا الحقيقة (الخطابة مثلا).

يمنح أفلاطون، أثناء حديثه عن الفن، قيما كثيرة له، فهو ليس قيمة في ذاته، بل له قيمة بغيره، والفنان عليه أن يكون على معرفة بالأنفس البشرية لكي يتمكن من إقامة التوازن بينها، وهنا تكون له قيمة تربوية، لذلك كان لا يفتأ يكرر أفلاطون، أن الفنان بالطبع فنان، فالموسيقي موسيقي بالطبع، والرسام رسام بالطبع وليس بالاكتساب، فالفنان موهوب إلهيا، متوجهٌ بإبداعاته نحو الحقيقة.

مع أرسطوAristote، بدأت تتبلور نظرة ورؤية مغايرة لفلسفة الجمال الأفلاطونية؛ نظرة جعلته يعتبر أكبر رواد الجماليات قديمًا، ورؤية اتضحت للفرد اليوناني حينما كتب المعلم الأول فن الشعر، الذي أثار اعجاب المفكر جيته Goethe لدرجة الشهادة في حقه بالقول: "أنا راضي كل الرضا عن أرسطو، لا عن أرسطو وحده، بل وعن نفسي أيضاً، فليس من الأمور العادية أن يقرأ الإنسان لرجل مثله، رصين العقل مودوع الحكم، دون أن يفقد معه الطمأنينة"[1].

إذا كان أفلاطون يميز في الأعمال بين ما يصدر عن الطبيعة مثل: "الشجر والحجر والبحر والبشر"، وبين ما تمت صناعته وإبداعه لخلق إحساس بالجمال عند المشاهد، فإن تلميذه ينطلق في بناء

1 _طاليس «أرسطو»، **فن الشعر**، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة (بدون)، 1953، ص ص. 11_12.





تبين هذه الصور تطور فن الزخرفة والكتابة والخط والعمارة في الحضارة العربية، التي توقفت عن الرسم والتصوير والموسيقى لأسباب دينية.

أعمدة نظريته الجمالية من التميز بين الحكم النفعي والحكم الجمالي المشبع للذة الجمالية.

الظاهر أن أرسطو، أثناء حديثه عن الجمال أعلى من قيمة الحواس، لأن عن طريقها يرتقي الانسان بالمنتوجات الطبيعية إلى منتوجات جمالية، فهو على خلاف أستاذه، يمجد اليد والعين التي تنظر لمجالات شاسعة، حيث إن الإنسان أضحى داخل البارادیغم الأرسطي لا يفكر بعقله بل بيده التي تحول الطبيعة عن طريق المحاكاة إلى صورتها الكاملة، بوصف المحاكاة تطويرا وتكميلا وارتقاء للأفضل والأحسن، وليست تقليدا للأصل أو تطابقا معه، ففي المحاكاة يجب أن نسلك على حد تعبيرأرسطو، طريق الرسامين الكبار، الذين إذا أرادوا تصوير

الأصل رسموا أشكالا جميلة، وإن كانت لا تشبه الصور الأصلية.

من هذا المنطلق، يصبح الفنان موجودا كباقي الموجودات داخل الطبيعة، لكنه يكمل كل ما فشلت الأخيرة عن تحقيقه، ذلك أنه يعطي لها صورا أكثر مما تعطيها هي للكائنات ولنفسها. ولما كانت الفلسفة تسعى للحقيقة، كان الشعر يحاكي الطبيعة ويتخطاها لكي ينتج قيم جمالية أفضل مما هي عليه في الواقع، لذلك أضحى الجميل رمزا للغموض، كونه يرتقي بالطبيعة من مستواها الخام إلى مستوى جمالي.

يفصل أرسطو، القول كثيرا عن الشعر، بحجة أنه الوحيد القادرعلى محاكاة أخلاق البشر والتجربة البشرية، التي ظنَّ أن الفرح والحزن يتقاسمانها، حيث إن المحاكاة في المأساة أسمى مما تكون عليه في الكوميديا، لذلك كانت الأولى أعلى مرتبة على الثانية حسبه، كونها "ترمي إلى اثارة الرحمة والخوف، وبهذه الإثارة تخلص النفس من آثار الانفعالات السيئة [...]ولتحقيق هذه الغاية لابد من توفر عوامل خاصة أهمها المفاجأة والتقابل"[2]، بشكل يجعلنا نتحول عن طريقها من حدث حزين إلى حدث أكثر حزنا، حدث يولد فينا لذة الألم.

مما سبق بيانه، يمكن القول إن الجمال عند اليونان ارتبط بشكل أكثر بالانسجام، حيث إن الجميل ليس انعكاسا لانسجام الجمال الخارجي وحده، بل إنه محاكاة للانسجام الموجود في عالم المثل "أفلاطون"، أو في الطبيعة "أرسطو".

2 _المصدر نفسه، ص. 41.

2) الحـقبـة الوسطية

تناولت مجموعة من المدارس الفلسفية خلال هذه الحقبة موضوع الفن، كان على رأسها الأفلاطونية المحدثة Néoplatonisme، التي تقوت معها النظرة الصوفية للفن، حتى ساد داخلها تصور ينظر للفنان كموجود غير عادي داخل الوجود، حباه الله بملكة الابداع الفني التي تتميز بطابع السحر والإعجاز.

ربما هذه النظرة، شكلت علة أدت للخلط بين الجمال واللاهوت، لدرجة أضحى فيها الله مصدر الصور الفنية ومبدعها، بحجة أن الجمال المتحد به أكمل وأسمى، بحيث كلما ضاقت أواصر الارتباط معه، وازدادت قوة مع البدن، قلت درجات الكمال والجمال، لذلك يذهب القديس أوغسطين Augustin، إلى اعتبار الجمال وحدة مع الله، كون جل قوانينه انعكاسا للحقيقة الإلهية.

ينخرط معظم الفلاسفة المسلمين في هذه الإشكالات، مؤثثين بذلك الصرح لنظرياتهم الجمالية، بحجة أن الأخيرة تُبرز وقع الوجود في وجدان الأمة عبر تفاعلها مع الطبيعة والثقافات الأخرى، إذ إن الفن عند الفلاسفة المسلمين منفلتٌ من كل القيود، باني عالما ترى فيه الجماعة مستقبلها البعيد بآماله النائية وهواجسه السحيقة، رغم تهمشيهم لمبحث الجمال مقارنة بمبحث الفن، فقد كتب هؤلاء في الشعر والموسيقى، أشياء كثيرة، إلا أنهم لم ينصرفوا إلى نظرية الجمال على العموم مثلما هو الشأن عند اليونانيين، لأن ذلك لا يتماشى ومعتقداتهم الدينية.

رغم تأخر الفلاسفة المسلمين في بعض الفنون، إلا أن نصوصهم احتوت على تعاريف دقيقة للفن،وهذا ما يتضمنه تعريفالفارابيAl-Fârâbî للجمال بوصفه «البهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير. وإذ كان الأول وجوده أفضل الوجود، فجماله إذن فائق لجمال كل ذي جمال. وكذلك زينته وبهاؤه. وجماله له بجوهره وذاته، وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته»[3]، وهو نفسه حافظت عليه فلسفة ابن سيناAvicenne في فترات لاحقة، لأنه تضمن إمكانية الجمع بين الجمال والزينة والبهاء في تعريف واحد ينحسب عليها جميعاً.

يحرص الفارابي، على خلق المباعدة في نصوصه بين الجمال الإلهي والجمال الإنساني، مؤكدا أن الأول بانفصاله عن جوهر الثاني، ميزنا بملكة العقل، من حيث كونه الجزء الذي يستطيع أن يبلغ مرتبة الجواهر الروحانية المفارقة.

تبعا لهذا، يغدو الوجود الأفضل للنفس البشرية كمالا للعقل لا للأعراض النفسية، ليصبح الجمال مشروطا ليس فقط بمرتبة الإنسان في نظام القوى والملكات النفسانية في المجتمع، بل «بالمرحلة التاريخية التي تجتازها البشرية في سعيها إلى الخروج من العقل بالقوة إلى العقل بالفعل، أي في سعيها إلى تحقيق العقلانية المحضة الممكنة لها»[4].

تتداخل شروحات ابن سينا بخصوص موضوع الجمال مع وجهة نظر الفارابي،

3 _الفارابي «أبو نصر»، **السياسية المدنية**، تحقيق: **فوزي نجار**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1964، ص. 46.

4 _نصار «ناصيف»، تعريف الجمال من وجهة ميتافيزيقية، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية،السنة الثانية، العدد -24أيلول (سبتمبر) -1986ذو الحجة-محرم 1407هـ، ص. 10.





حيث نجده هو الآخر قارب تعريف الجمال مقاربة ميتافيزيقية، يدل عليها نظام مفاهيمي غاية في الدقة، بنى عليه الشيخ الرئيس أعمدة نظريته الجمالية، داخل الفصل الأول من كتابه «الإشارات والتنبيهات»، الذي حمل عنوان «في أنه بذاته معشوق وعاشق ولذيذ وملتذ وأن اللذة هي إدراك الخير الملائم»،بطريقة أدرك من خلالها قراؤه الكيفية التي أراد بها جعل موضوع الجمال تابعا لموضوع العشق واللذة من حيث المعالجة، لا من حيث الطبيعة.

يجمع ابن سينا، أثناء تعريفه لمفهوم الجمال، بين الأخير والبهاء، على خلاف الفارابي، الذي أضاف الزينة لهما، بشكل أضحى في متنه الجمال صفة للموجود، وليس صفة للشيء مثلما هو متضمن في مثن الشيخ الرئيس، ذلك أن الطبيعة العقلية المحضة عندهما، للموجود الواجب الوجود سر جماله المحض وذاته العظمى.

يستلزم الانتقال من الجمال إلى اللذة توسط الإدراك، باعتباره يبيح للإنسان معرفة الكمال جمالياً، حيث يؤكدابن سينا، في ذات السياق، داخله كتابه «الإشارات والتنبيهات»، أن الأول أفضل مدرك بأفضل ادراك لأفضل مدرك، فهو أفضل لاذ وملتذ، ويكون ذلك أمر لا يقاس إليه الشيء.

أخيرا، تظل الفوارق بين محاولاتي الفارابي وابن سينا لتعريف مفهوم الجمال، فوارق ثانوية، نظراً لانطلاقهما من وجهة ميتافيزيقية موحدة، ومن ثقافة واحدة، جاءت ما بين العصر الهيليني وعصر النهضة، مهدت للفلسفة والفكر بعدهما.

3) الحقـبـــة الحديثة

تم الإعلان عن بداية هذه الحقبة، مع بوم غارتن Baumgarten، مؤلف كتاب الاستيطيقا، الذي رام من خلاله التأكيد أن ماهية الإنسان لا تختزل في المعقولات وحدها، بل إنها مرتبطة بالخيال أيضا، لدرجة أضحى معها الإنسان يُعرف بالحس والمحسوسات، باعتبارها قيم جماليةأسمى، وهو بهذا، يدشن فلسفة تشن حرباً على التصور الأفلاطوني الذي اعتقد أن الجمال عِرَضٌ حسي لشيء حقيقي يوجد في عالم المثل، ليوجه بعده النقد للتصور الفيتاغوري، الذي أكد أن الإنسان يتميز بقدرته على مشاركة الله في الحقائق الثابتة، وأنه يستمد قيمته بالانفصال عن المحسوسات، التي تم ادراجها مع أفلاطون ضمن خانة الخطأ.

مع بوم غارتن، أصبحت الجماليات تتحدى الفلسفة، والحساسية تنفصل عن عالم المعقولات، والإنسان ينفصل عن مجال الآلهة، كما انفتحت الجماليات معه على المشاعر[5]التي أصبح لها دور كبير في عملية الإبداع، وقدرة أكبر على التأثير في العالم الخارجي المؤسس للمشترك الثقافي والنفسي للجماعات،وفي العاطفة التي أصبحت تعقد لقاءاً مباشراً مع الحواس.

استمر هذا التصور بسلبياته وإيجابياته مع إيمانويل كانط Im-manuel Kant، الذي يعتبر العمود الفقري للجماليات الحديثة في مختلف أبعادها،حيث حاول أن يوظف السلبي كما الإيجابي في بناء نظريته الجمالية، التي شكلت هي الأخرى انقلاباً ثائراً على تاريخ الفكر الفلسفي برمته.

يفاجئ كانط، قراءه في الفصل الأول من كتاب نقد العقل الخالص، الذي عنونه بالاستطيقا المتعالية، بمعالجة مفهومي الزمان والمكان، بوصفهما

5 _ استمر هذا التصور مع باسكال الذي أطل بأطروحاته الفلسفية على مجال الاستطيقا، معيداً داخلها الاعتبـــار لمسألة الذاتية، الذوق، الخيال، القلب الذي أصبح أكثر عبقرية من العقل.

حدسين خالصين ينتميان إلى ملكة الحساسية القبلية، التي يضم لها الخيال في مرحلة لاحقة.

الظاهر أن الزمان والمكان شرطان أساسيان لتلقي المحسوسات عبر العالم الخارجي، حيث عندما نتلقى عبر الحواس متنوع الطبيعة فإننا بطريقة مباشرة نضمه ضمن أبعاد المكان (اليمين/اليسار/الأعلى/ الأسفل)، أو أبعاد الزمان(الماضي/المستقبل/الحاضر).

هذا التركيب الأولي لا يعطي المعرفة، لكنه خطوة أساسية لبلوغها، الشيء الذي أدى إلى إزاحة فكرة الضمان الإلهي من نظرية المعرفة الكانطية، وإحلال مكانها الأفكار القبلية التي أصبحت تتدخل في بناء الحقائق والأحكام الجمالية بمجرد امتزاجها بصور الحساسية.

ميز كانط بين ثلاثة أنواع من القيم: فهناك قيم نفعية يمثلها النافع، وقيم إشباعية تمثلها الغرائز كالجنس والأكل، وأخيرا قيم جمالية تمثلها الأعمال الفنية التي لا ترجى منها أية غاية؛ لأنها لذة جمالية غير مبالية، إنها غاية في ذاتها وليست وسيلة لخدمة غاية أعظم منها، وما دامت هي كذلك، ستكون علاقتنا بها حرة غير مقيدة، ذلك أن الحرية في السياق، تعد جوهر العمل الفني وأساسه، سواءٌ من جهة المنتج، أو من جهة المتلقي.

يتضمن كتاب نقد ملكة الحكم أسئلة عدة، من مثل: ما هو الجميل؟ ما الفرق بينه وبين الجليل؟، وهي أسئلة يجيب عليهامؤلفه من خلال التعرض لمسألتي الجميل/السامي، معتقداً أن الملكات في الحالة الأولى ترتبط على نحو مختلف عما كانت عليه في عملية المعرفة، حيث يختل عمل الفاهمة بفعل الحرية التي أصبح عليها الخيال، الذي يقوم هنا بتحويل الحالات العينية إلى حالات أكثر عمومية دون التقيد بإكراهات الفاهمة، على خلاف الحالة الثانية، ففي السامي تزداد الروابط بين الطبيعة والملكات، ويفتح الباب أمام العقل قصد فهم المشهد الطبيعي غير المحدود، بذريعة أن الحواس عاجزة عن تلقي بعض المشاهد العظيمة.

على هذا الأساس، أكدكانط أن العبقرية مصدر العمل الفني، كونها تنتج قواعد الإبداع من تلقاء نفسها وإلهامها للأخرين، حيث إن الفنان لا يصبح عبقري بالتعلم، بل بالقطع مع التراث والتقاليد، وهي بذلك ترفض الاستمرارية والتقليد وتجعل الأصالة إحدى مميزاتها، لتغذو في ظلها الاستدلالات العقلية المحدد الأساس لقوانين علم الجمال.

هكذا يصبح الجمال منزها عن المنفعة، ومتعارضا مع فكرة الفائدة، كونه يرجع إلى ذلك اللعب الحر الذي يقوم به العقل والخيال، اللذان يجعلان الفنان يطرح أفكاراً جديدة لا تحاكي الطبيعة، بل تتجاوزها.

تضاف إلى تلك المحاولات أفكار الفيلسوف الألماني هيجل Hegel، الذي جعل الفن مثل المنطق والطبيعة وفلسفة الروح؛ أي جعله نتاج الفكر وحده، بحيث لم يعد معه أي إبداع، أو معرفة، أو وجود، دون فكر وعقل.

يتكون الفن الهيجلي مِمَّا هو رمزي وكلاسيكي ورومانتيكي مسيحي، حيث يقي مهذا التقسيم على أساس فكري محض، «ففي الشكل الرمزي تكون الفكرة وصورتها الخارجية متمايزتين، ولكنها تنعم بتصوير كامل معادل تماما للفكرة التي في الشكل الكلاسيكي؛ فالفكرة (مثلا تمثيل آلهة اليونانيين) تأخذ صورتها الخارجية التامة في التمثال، ولم تتجل بعد بشكل فكرة روحية عليا، فآلهة اليونان ذاتهم محدودون عضويون لم يتحرروا بعد من القوى الطبيعية. إن الفكرة الحقيقية كروح لا زالت في الفن اليوناني في المهد فقط. وتكتسب الفكرة الحقيقة تحققها الكامل في الشكل الرومانتيكي للفن، فالروح هنا حرة تنتصر على المادة والطبيعة كما يتحول الفن من كلاسيكي مادي إلى فن رومانتيكي روحي، وتأخذ فنون الرسم والموسيقى والشعر مكان الصدارة في هذا الفن الجديد»[6].

تبعا لهذا، يرتب هيجل الفنون ليجعل من فن العمارة في المرتبة الأدنى، نظرالتغلب المادة الحسية داخله على الفكر، ليُتبعه بفن النحت الذي يجسد الفكر على شكل جسم إنساني، إلى أن يصل للموسيقى التي تستغني عن المكان وتكتفي بالأصوات، وتخرج بذلك، عن نطاق التأمل الحسي، لتدخل في نطاق الأحاسيس الداخلية.

في حديث هيجل عن أصالة العمل الفني نجده يقول: «تكمن أصالة الكاتب الحقيقية وكذلك أصالة المؤلف في أن الكاتب والمؤلف والفنان بوجه عام ينضبطون بمعقولية المضمون الحقيقي في ذاته»[7].

الظاهر من خلال ما سبق، أن الجماليات الحديثة مهدت لظهورها

6 _محمد «علي عبدالمعطي»، **فلسفة الفن: رؤية جديدة**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة (بـدون)، 1985، ص ص. 47_48.

7 _المرجع نفسه، ص. 51.



عدة محاولات،بدأت معبوم غارتن، الذي أرسى قواعد علم الجماليات برده الاعتبار للمحسوس، لتستمر أفكاره مع كانط، الذي وجه أطروحته الجمالية ضد أسلافه، وهيجل الذي اعتبر الفن شكلا من أشكال الروح المطلقة التي تتأمل ذاتها في حرية كاملة.

4) الحقبـــــة المعاصرة

كثر خلال هذه الحقبة الحديث عن تيارات لم تشمل الفلسفة لوحدها، بل شملت إحدى فروعها، ومادامت فلسفة الفن فرعا من فروعها، فستتجاذبها هي الأخرى مجموعة من الفروع والنظريات، لعل أهمها نظرية العبقرية،التي تؤكد أن الفن خلق من عدم، وأن الفنان أصيل بالطبع، يمتاز بحرية إرادة الاختيار، بحجة وجود وجد صوفي ونشوة إلهية تتدخل في عملية الإبداع الفني، ثم هناك النظرية العقلية التي انتقدت مبادئ نظرية العبقرية من خلال تأكيدها على ارتباط الإبداع بالعقل، والتجربة الإنسانية، لتفتح بذلك المجال للنظرية السوسيولوجية التي انطلقت من قناعة نظرية قوامها «أن النحن أسبق من الأنا، وأن اندماج الأنا والنحن يتم عن طريق الفن، ورأت أن الفن إنتاج جمعي لا فردي»[8]، على خلاف مبادئ النظرية السيكولوجية التي أصبح معها اللاشعور الجمعي منبع الإبداع الفني.

جدير بالذكر، في ذات السياق، أن الفلسفة المعاصرة وهي تنفتح على هامش السينما، تفرض علينا داخل هذه الصفحات الكشف عن العلاقة الكامنة بينها والفلسفة، حيث إن الانفتاح على السينما سمح بتلاقي مجموعة من التيارات الفلسفية مع السينما، حتى وإن لم يعِنْ هذا التلاقي الجماليات المعاصرة في اُستيعاب فنون عصرها، بل جعلها قاصرة وعاجزة عن اختراع وسائل للقبض على تفاصيل بعض اللحظات الجمالية.

على هذا الأساس، تم النظر للسنيما كحدثيحمل رسائل فلسفية، كونها أضحت «في أمريكا حيث الملايين من المهاجرين الجدد لم يكونوا يعرفون اللغة الإنجليزية بعد، وكانت السنيما الصامتة هي التسلية الأكثر ملائمة لثقافتهم المحدودة ورغبتهم الهروبية بعد يوم عمل شاق»[9].

هكذا استطاعت السينما وهي تساعد الفلسفة على أداء مهامها، أن تصبح مطمح دراسات تروم الكشف عن كيفية تأثيرها على الوجدان والأفكار،في أفق فهم الطبيعة الجمالية كشكل من أشكال المعرفة، لأنهاأضحت مثل الفلسفة قادرةعلى توسيع مداركنا للعالم والحياة، يقول دانييل فرامبتون:إن السينما تكشف عن الواقع، بأن تعرض لنا صورة مرآة مشوهة له، إن السينما تحول ما نتعرف عليه [...] وهذا التحول الفوري يكشف بأن تفكيرنا يمكن أن يغير عالمنا[10].

خاتمة

يتضح من خلال ما سبق، أن اهتمام الفكر الفلسفي بالجمال، نابعاً من رغبة تسعى لتبين دور الجماليات الفنية في الحياة الإنسانية، بل ومن أجل التأكيد عليها كقطب يحقق التوازن في حياة الأفراد والجماعات على حد سواء، الشيء الذي جعله مطلباٍ فكرياً مهماً في الفلسفة قديماً وحديثاً، فقد عنيت هذه الأخيرة على امتداد تاريخها الطويل بتيمة الجمال، تصريحاً، أو تلميحاً، مستعينة في ذلك بمناهج وعلوم متعددة.

هكذا إذن، يغذو الإنسان على مر تاريخه يستعين بالفن لخلق عالم إنساني، متحرر بواسطته من براثن الطبيعة، مدخلاً عليها أولواناً من الوجود والفعالية التي لم تكن موجودة في الوجود، وبذلك استطاع الكائن البشر عبر الفن مجاوزة الكائن، والتوجه بنا لما ينبغي أن يكون.

---

8 _المرجع نفسه، ص ص. 8_9.

9 _فرامبتون «دانييل»، **الفيلموسوفي: نحو فلسفة للسينما**، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، إشراف: جابر عصفور،المركز القومي للترجمة،العدد 1404،الطبعة الأولى،2009، ص. 9.

10 _المصدر نفسه، ص ص. 16_18.

مسارات استطيقية
فن ما بعد الحداثة والفن المعاصر

محمد كريش

استهلال

ما بعد الحداثة ليست حركة ولا اتجاها بقدر ما هي «تعبير مؤقت» عن أزمة الحداثة التي استنفدت حدودها القصوى في بعدها السوسيوثقافي (الفنون والجماليات والهندسة المعمارية، الفكر والفلسفة، الإيتيقا...إلخ).

ينشط فنانو ما بعد الحداثة، في عالم من المنتجات المعروضة للبيع، وأشكال بصرية مبتدعة لا حصر لها، وإشارات وعلامات نوعية تم تعميمها كنماذج وقوالب رمزية، وأساليب مستحدثة في الحياة العامة والخاصة.

فنانو «المعاصرة»، هم على غرار المهربين؛ يقومون بإعادة تدوير الصور من الوسائط أو الأفلام... لم يعودوا ينجزون التحف الفنية، بقدر ما يقدمون أنساقا عملياتية، ويقترحون أوضاعا مخصوصة، لعملية وصيرورة التجريب المشترك، وتقاسم الفعل الإبداعي المتحرر.

التأويلات هي وظائف تحول الأشياء المادية إلى أعمال فنية، فمن أفلاطون إلى كليمنت غرينبرغ ، وكل الحضارات المختلفة قد اعتمدت هذا النهج. هذه التأويلات تنتمي إلى حقول مختلفة مرتبطة بالنقد الفني، وتاريخ الفن، وفلسفة الفن، فيما تعتبر هذه المجالات المتعلقة بالتأويل تلوينات لنظرية الفن، كما أن علاقات بعضها ببعض، معقدة جدا وشائكة. إنها ليست مسألة معرفية؛ بقدر ما هي عملية ضبط المعايير التي سعى المفكرون من خلالها إلى معرفة كيفية فصل الفن عما ليس فنا، وفهم العلاقات التي يقيمها الإنسان معه، ومع مفهوم الجمال والإبداع عامة.

منذ الانفجار الثقافي الذي وقع بين نهاية الستينيات وأوائل الثمانينات، والتي سيطرت عليها النظريات والممارسات الفنية ما بعد حداثية/ومعاصرة، ابتعدت معظم النظريات الاستطيقية مرة أخرى عن الفن، ومنذ ذلك الحين، اتخذت فلسفة الفن مسارها بشكل واضح، تاركة الممارسات الفنية المعاصرة لنقاد الفن.

استطياقات

لا شك في أن الفن المعاصر قد أثار حوله، وبشكل لافت، زوابع محمومة، إن على مستوى التنظيرات والنقاشات الفنية والفكرية والفلسفية والأخلاقية، أو تجاه طبيعة أداءاته الإبداعية وممارساته «المبتذلة». سنستجلي، فيما يلي وباقتضاب شديد، بعضا من تلك الإشكالية المفهومية التي شابت وماتزال، المقاربة الاستطيقية لمتنه الإبداعي والفني الجمالي، وذلك عبر استعراض نماذج مختلفة من «استطيقا الفن»، تلك التي بلورها وطورها، عبر عقود، مفكرون ونقاد وفلاسفة وغيرهم، على امتداد مراحل نشأة الفن المعاصر المتعاقبة، وهي جماليات تتقاطع أحيانا، وتتنافر أو تتوازى، أو تتكامل أخرى.

- إستطيقا نيكولا بورريود-
Nicolas Bourriaud

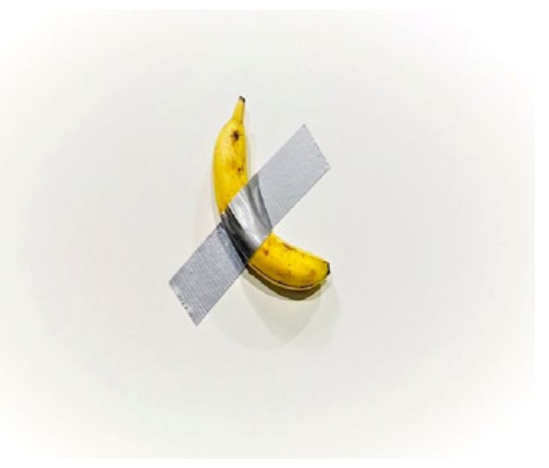
ولد مفهوم «الجماليات العلائقية» في عام 1996 وطوره نيكولاس بورريود في كتاب نشره في فرنسا عام 1998. من وجهة نظر بورريود، الفن المعاصر يتميز بشبكة كثيفة من العلائق والتفاعلات بين الفنان والجمهور، وأن سوء الفهم حوله؛ نشأ على إثر غياب الخطاب النظري. ووفقا لبورريود، فإن غالبية نقاد الفن والفلاسفة، كانوا مترددين في مهاجمة الممارسات الفنية المعاصرة، وبالتالي، ظلت غير قابلة للتناول والقراءة تقريبا. وكان بورريود ينوي معالجة هذا النقص من خلال تطوير نظرية بطريقة ما، تستدرك فلسفيًا وتشرح ما اعتبره وقتها، ليس بظاهرة مؤقتة بسيطة عابرة كما يبدو، بقدر ما هو قدِر في طور التبلور والاستيطان، أي أن الفن ك«علائق» في التسعينات، يمتاز بأهمية تاريخية عميقة؛ إذ أن الفن، بعدما أقام طويلا، ضمن سياق العلاقة بين الإنسانية واللاهوت، ثم بين الإنسانية



أداء :الفنان المعاصر هيرمان نيبيتشه



علب معبأة ببراز الفنان بييرو مانزوني



موزة الفنان المعاصر موريزيو كاتلان



الفنان المعاصر موريزيو كاتلان

والموضوع، الآن أصبحت الممارسة الفنية تتركز ضمن مجال العلاقات بين البشر.

لذا، اعتبر بوريبود الفن المعاصر تجسيدا لجوهر «الفن العلائقي»، مما جعله موضوعًا مميزًا في الجماليات العلائقية، إذ هذا التصور يستحضر، بشكل ما، أطروحة هيجل حول تطوير الوعي الذاتي. كانت «الجماليات العلائقية» لبوريبود وفكرته عن «الفن العلائقي» موضوع تعليقات منتقدة لا حصر لها، لكنها، لقيت استحسان الفنانين ومنسقي المتاحف ونقاد الفن، أي، من قبل «عالم الفن ومنظومته المخصوصة الضيقة». ومع كتابه عام 2002 تحت عنوان Aesthe- Relational tics ، اكتسب عمل بوريبود حينها، موقعا مهما على خريطة الفن العالمي. لقد أصبح معلما ومرجعا هاما للمهتمين بالفنون الجميلة والتقنيات الجديدة، ولأولئك الذين يمارسون الأداء الفني والمسرح. ولشح الخطاب التنظيري عن ممارسة الفن «ما بعد حداثي» في التسعينات؛ داع صيت هذا الكتاب كثيرا حول العالم، وهي الفترة التي بدأ يظهر فيها بجلاء هذا النوع المستحدث على مستوى الإبداع، ليس فقط في أوروبا والولايات المتحدة، ولكن أيضا في دول الكتلة السوفيتية السابقة. وعليه، فقد لا يكون ذلك الغياب، يرجع إلى عدم وجود موقف نظري تفاعلي

حقيقي مع الفن في التسعينات، في شكل تفاعل يتعلق بالأفكار الجديدة لما بعد الحداثة، ولكن، في الحقيقة، مرده إلى تلك المواقف والفرضيات التي كانت تروج بأن فن ذلك الوقت، إنما هو مجرد سلسلة من لا معنى، وبالتالي، الوضع لم يسمح بإنشاء رسم خرائطي معرفي واضح، قادر على مواجهة «انعدام الوعي» العام السائد وقتها، إزاء تلك المتغيرات التي في طور الطروء، وتمظهراتها وتجلياتها ضمن الفن المعاصر. واجه الفنانون الغربيون، من جهة، الفن المسيّس من الدول أو الأنظمة الشيوعية السابقة، ومن جهة أخرى، الفن المنتقد المناهض للطليعة التجديدية بكل أشكالها، بالإضافة إلى أن القيمين الفنيين أصبحوا مسؤولين عن أنشطة الفنانين المرموقين في تلك السنوات، وغدوا يلعبون الأدوار التي كان يقوم بها سابقًا صانعو الأفلام، ومديرو المسرح، وبالتالي، أصبحوا يشرفون على تنظيم المعارض الخاصة لهؤلاء المشاهير، مما أفضى إلى نشوء هيمنة حلت محل ناقد الفن الحديث. «القيّم» صار الشخصية المركزية في دواليب عالم الفن، بل تمادى إلى أن غدا أيضًا يصيغ نظريات ومنطلقات فنية وجمالية تهدف إلى تبرير مشروعية المعارض التي يشرف على تنظيمها.

في كتابه: «القرن»، يشير آلان باديو إلى أن معظم فن ما بعد الحداثة في القرن العشرين لم يظهر في شكل مادي بل بالأداء، وبالمثل، يؤكد ذلك بوريس جرويس (2008) على أنه في الفن المعاصر؛ التركيبات والعروض الفنية، والأداءات هي الأشكال الفنية السائدة. ووفقا لبوريود، أصبح الفنان يقدم هذا النوع من المتعة/الإمتاع في المساحات والفضاءات المفتوحة، من خلال الإيماءات والحركات اليومية المعيشة، والتي يستقيها من البنية العامة للمجتمع.

- استطيقا جاك رانسيير- Jacques Rancière

بالنسبة لـ«جاك رانسيير» لكي يكون هناك فن، نحتاج إلى نظر وفكر يحدده ويحدد نظامه الجمالي، حتى لو كان ذلك في وضع يغيب فيه «علم الجمال»، كمنظومة مرجعية للمقاربة الفنية، إذ لولا ذلك النظر، والفكر الجمالي؛ ما كان للفن أن يتألق في سياق نسقي معمم، يوفر له تطوره وامتداده الزمكاني، وهو ما مكّننا، فعليا، منذ قرنين، من الحديث عن الفن، وطرح أسئلة حول طبيعته وكونيته. وهكذا، حقق علم الجمال تداولا واسعا متوحدا، أي أن الجماليات طورت مفهوم الفن، ومعه مجاله كاملا ضمن نسقه الخاص، إضافة إلى بعض أشكال الإنتاج والإبداع، مع استبعاد غيرها، وبالتالي، ما يبحث عنه رانسيير، هو الوقوف عند تلك الشروط المعيارية التي تجعل ممكنا تحديد الأجناس الإبداعية، مثل: الفن، النقد الفني، استقلالية الفن، الجمال إلى غير ذلك، وعليه، تكون هذه المنظومة المعيارية الإستطيقية المستحدثة، قد تبلورت موازاة مع «الجماليات التقليدية»، عبر التلاقح والتجاور بين النخبة، بفنها التجريدي، وبين الفنون والحرف اليدوية «الصناعة التقليدية» الموازية.

حاول رانسيير تحويل الجماليات إلى أداة لتفسير الفن المعاصر. وأعلن أن مقاربة التحديث، لا سيما على غرار ما يتبناه الناقد الفني «غرينبرغ»، تجاوزها الزمن، ولم تعد تسمح بتحليل فن القرنين الأخيرين.

هناك حاجة لطرح السؤال حول الحاجة إلى تحديد وتبيان الفنون، والحرف اليدوية في النظام الجمالي الإبداعي، إذ لم يعد أحد يدافع اليوم عن الفن الموسوم بالنقاء والعذرية، والذي يشجبه طبعا رانسيير، بل حتى أن الكل متفق على أن الفن الحديث هو مزيج ميكانيكي من العناصر الفنية المتنوعة (الرسمية/ المتداولة) وتلك «الغير فنية » و«الغير متجانسة». إن رانسيير يؤمن بأن النظام الجمالي للفن، لا ريب، يمتد إلى المعاصرة، غير أنه يترك، جانبا، أسئلة يعتبرها هامشية: مثل استقلالية الفن، معضلة «الحداثة/ ما بعد الحداثة»، نظرية نهاية الفن، نقاء الفن إلى غير ذلك، إذ يجدها أسئلة لا تعدوا كونها نوع من الرهانات، انبنت على افتراضات خاطئة مغلوطة، بزعمها أن الحداثة مفهوم متجذر في الواقع التاريخي، وليس مجرد فكرة أيديولوجية بعدية متدرجة، تم إنشاؤها جزءا جزءا.

- استطيقا تيري سميث- Terry Smith

أما نهج تيري سميث، فيتناول قضية الفن المعاصر بشكل مباشر عبر إنجازات نموذجية - مثل بوريود - لكنه، على عكسه، يتجاهل أي بعد تاريخي، ويعتبر التنوعات الفنية المتداولة إما مخصوصة بفضاء جغرافي معين، أو «عالمية كونية».

يعرض سميث مشروعه الجمالي بشكل واضح في عمله «ما هو الفن المعاصر؟» (2009) ، حيث سعى إلى جعل طبيعة الفن المعاصر، التي يشوبها الاضطراب وعدم التناغم، هيكلا متماسكا إلى حد ما، باقتراحه إنشاء سمات مشتركة لما

يشبه «صهارة» من الأعمال المعاصرة والأحداث المتناقضة، كما تلك الموازية، والتي ليس لها أي ترابط فيما بينها سوى كونها تنضوي جميعها تحت يافطة «الفن»، إضافة إلى أنها أعمال تستقي مشروعيتها كـ»فن»، من كونها تتواجد في أماكن مخصصة للإبداع، كالمتاحف والمعارض، والبيناليات أو فضاءات فنية أخرى، لكن، سميث، يلاحظ أن السمات الجمالية لهذه الأعمال، قلما ترتبط بطبيعة وخصوصية تلك الفضاءات التي تعرض فيها، بقدر ما ترتبط بخصوصياتها الذاتية، المفاهيمية والفلسفية والفكرية والأدائية التي تشكل منطلقاتها ودعاماتها ومرجعياتها. في الماضي، كما ذكر -Zyg munt Bauman (1989) ، كان الفلاسفة «مشرعين» – وهاهنا، يجب أن نستحضر، على سبيل المثال، الدور الأساسي الذي لعبه Hegel في تصورنا «التنميطي» لفن الماضي - أما في العقود الأخيرة، فقد أصبح الفلاسفة مؤولين ومترجمين. لكن، حتى هذا الدور كمترجم فقد معناه اليوم، لأن حقول الفن قد تضاعفت، وتنوعت بشكل لا نهائي، حيث زخر الفن، بدفق غير مسبوق، من حيث تنوعاته ومذاهبه، وأنماطه وأشكاله الإجرائية المستحدثة، وبالتالي، هذا الوضع، سيقود سميث إلى نوع من تقويض عالمية الحداثة وما بعد الحداثة، ويمكن تلخيص موقفه الرئيس من المعاصرة في كونها تتجلى، على وجه التحديد، في تسارع وانحراف الفوارق الإدراكية المختلفة لفعل الإبداع، كما تطبعها، غالبا، الراديكالية والتعصب، إضافة إلى الاختلاف الحاصل في تصور العالم واستيعاب أحداثه وتقييمها.

الجانب الأهم في نظرية سميث، كونها تحد من استيراد وإسقاط «السمات المشتركة» بشكل متعسف، على نماذج قائمة على التشابه، وليس على علاقة موضوعية سببية (السبب والنتيجة). ووفقا لسميث، فإن الفن المعاصر يقدم ثلاثة أجوبة محتملة عن سؤال رئيس، والمتعلق بطبيعته هو ذاته، وهذه الأجوبة متعالقة ببعضها البعض، ومتجذرة في البعد التجريبي، رغم خصائصها الفلسفية الواسعة والمتفرعة.

النظرية الجمالية التي يقترحها تيري سميث، إنما تشكل فقط نقطة انطلاق، لأنها لا تزال في مرحلة البدء ومقبلة على التطور/التطوير والتحول، وبالتالي، ليست مستكملة وناضجة، غير أنها نظرية تطمح إلى إعادة التفكير في المعاصرة والفن المعاصر. يعتبر سميث (سنة 2010)، أن الفن اليوم؛ «معاصر» في كل مكان، وبكل معنى الكلمة، غير أن بعضه، بل كثيرا منه، ما يزال « فنا حديثًا».

- استطيقا جان ماري شيفر- Jean-Marie Schaeffer

ولما كانت تنقيحات مفاهيم الفن وعلم الجمال وترابطاتها وامتداداتها مبنية على أسس مختلفة، كما تمت بلورتها لأغراض مختلفة؛ يقترح جان ماري شيفر تصورا «طبيعيًا» للجماليات يسمح بإعادة تعريف العلاقات بين الاستطيقا والفنون على أساس الاستقلال الذاتي لكل منهما، ولكن، مع ذلك، يبقى هناك جدل فلسفي حول الفن، وقد تطور، إلى حد كبير، على خلفية «أزمة الشرعية» للفن المعاصر. إن شيفر يخشى أن في هذا النوع من النقاش، لا يزال العديد من الخطابات التي تسعى لإعادة تأهيل السلطة الثقافية للفلسفة على الفن، إذ تواصل ممارسة نوع من الاستطيقا، لكن باعتبارها مذهبا فلسفيا، أو بعبارة أخرى، ماتزال هذه الخطابات تعتبر أن الفلسفة مخولة ومؤهلة كفاية للحكم على مصداقية ومشروعية التواضعات الجمالية، كما على الأداءات والأفعال الفنية ذاتها، في حين، مهمة الاستطيقا، كنظام معرفي، ينحصر في تحديد وفهم طبيعة التفاعلات الجمالية واستخلاصاتها ومخرجاتها. وفي هذا السياق، يعتبر شيفر أن سلوكنا الجمالي أساسي - ومهما يكن هدفه - فهو رد فعل، فيه تتفاعل وتتغذى المكونات العاطفية والمعرفية والثقافية، وبالتالي، التقويض الذهني المعرفي للشيء (أي الموضوع)، في العلاقة الجمالية، سيفضي بالضرورة، إما إلى متعة معينة، أو استياء معين، ثم تبعا لذلك، سيتم تقييم الموضوع. إن هذا المنطق، يجعل من كل عمل فني، أيا كان، عملا يتسم بـ»الجمالية» ويكون منجزا «جماليا»، على أساس أنه يشكل، بوجه من الوجوه، موضوعا لعلاقة جمالية، غير أننا نعرف جيدا، أن العلاقات الجمالية والقيمة الجمالية، لا تتعلق فقط بالأعمال الفنية بل تتعداها إلى أشياء أخرى في الحياة عامة؛ متمايزة متفردة ومستقلة، رغم تلك التداخلات والتقاطعات الحاصلة بين مجالاتها الخاصة بالجمال، وبين تلك المخصوصة بالفن كفعل وكأداء.

وفقًا لشيفر، ليس فقط طموح الفلسفة المغال، والذي وجب شجبه، هو السبب وراء الخلط بين الفن والاستطيقا،

بل أيضا هو «التقليد المضارب» الذي تبلور مع رومانسية «لينا» واستمر إلى هيدغر الذي اعتبر الفن مسلكا نحو نوع معين من الحقيقة، بل حتى أنه جعل منه نوعا من الفلسفة. وبالتالي يعتقد شيفر، أن هذا النهج تجاهل كليا «الفن». وفي هذا الصدد، كأننا بـ«شيفر» يقترح تخليص الفن من قداسة الفلسفة التي استحوذت عليه، ليستعيد حريته الخالصة، على أساس أن حقيقة الفن ومصدر قيمته، تكمن في تلك المتعة الفنية البصرية، وليس في الإيحاء الفلسفي وتأويلاته المطلقة.

- استطيقا بيتر أوزبورن-

Peter Osborne

يعتقد بيتر أوزبورن أن شيفير قد يكون على صواب في «إبستيولوجيته» لتحديد الهوية التاريخية للفن وعلم الجمال، غير أنه من الممكن، كذلك، أن يكون مخطئا في مفهومه عن الفن، كما يعتبره «وضعي». يعد أوزبورن، من أولئك الذين يدافعون عن فلسفة «إينا» المرتبطة بالفن الرومانسي، والتي تتناول الفن كنوع من الأنطولوجيا. إنه يؤمن أيضا بأن الفن مكان لإنتاج معنى مستقل، وطريقة مميزة صوب الحقيقة. وعلى عكس شيفر، فإنه لا يرغب في تخليص الفن من قدسيته الفلسفية، ولكن، يريد فك ارتباطه الميتافيزيقي. لكن مع ذلك، فإنه يتفق مع شيفر فيما يتعلق بـ»لامحدودية» البعد الجمالي للفن، والتي تقتضيها طبيعته التصويرية المثيرة للاهتمام، ووفقا لأوزبورن، فإن مبدأ لامحدودية البعد الجمالي للتحفة الفنية، يشكل عاملا تاريخيا يشهد على فشل النهج الراديكالي للفن المفاهيمي - أكان تحليليا منتقدا أو استعراضيا صرفا – أي كونه فنا مناهضا ومقوضا للجمالية. وهكذا، وحتى لو أن الفن المفاهيمي لم ينجح في القضاء التام على هذا البعد الجمالي، فقد نجح، دونما شك، في تسليط الضوء بشكل حاسم على ضرورة «المفهومية» للعمل الفني/التحفة، والتي دفنتها الإيديولوجيا الجمالية الشكلانية المغالية للحداثة.

- استطيقا آرثر دانتو-

Arthur Danto

دانتو يتبنى موقفا معراضا لشيفر، لكنه من جهة أخرى، يؤازر أوزبورن، ويؤيد المفهومية الأساسية للأعمال الفنية (التحفة) وينبذ أعراف وتقاليد «الاستطيقية الفنية الشكلانية». فمنذ كتابه «استنزاف الجمال»، قام دانتو بمراجعة وتحيين تلك العلاقة القائمة بين فن اليوم وعلم الجمال، بما يعني ذلك، القيام بمساءلة تجديدية للجمال ولمفهوم الاستطيقا، وذلك من خلال التمييز، أولا، بين الجمال والاستطيقا (لكن دون إغفال البعد التعددي والتنوعي الوارد في الأساليب الاستطيقية)، وثانيا، بين الجمال الطبيعي والجمال الفني. لفترة طويلة، دافع آرثر دانتو عن تعريف فلسفي للفن مستقلا عن الاستطيقا. ولكنه عاد بعد ذلك، وأظهر اهتماما جديدا بالدور الذي يمكن أن تلعبه القيم الاستطيقية في فنون اليوم، أي المعاصرة.

يحتل الجمال أهمية خاصة في القائمة الطويلة للصفات الاستطيقية، لكونه يعتبر قيمة، على غرار الصواب والواقع، نظرا للوزن الإتيقي الذي كان يتمتع به في الاستطيقا التقليدية، إن مبدأ «الجمال»، الذي كان يقوم عليه تعريف الفن، قد تم خلعه ونبذه من طرف ما يسميه دانتو: الطليعية « المتطرفة الغير المرنة»، والتي تمثلها، نظريا، حركة دادا. أدان الدادائيون ذاك الإسراف والمغالاة في اعتبار الجمال، والذي استحوذ على التذوق الفني العام للمجتمع، من خلال فنانين ليسوا سوى «مجملين ومداهنين».

دافع آرثر دانتو، لفترة طويلة، عن التعريف الفلسفي للفن المستقل عن الاستطيقا. ولكن في عمله «الإسراف في الجمال» وفي بعض مقالاته الأخيرة، يظهر اهتمامًا جديدًا بالدور الذي يمكن أن تلعبه الخصائص الاستطيقية في فن اليوم. في هذا الكتاب، يعترف دانتو بأن فلسفة الفن كانت في حد ذاتها نتاجا لعالم الفن في الستينات، وهي مرحلة فيها عارضت النخبة الطليعية تلك الشكلانية الحداثية المغالية، والتي عنها نشأت. لكن في وقت لاحق، رفض العديد من الفنانين والحركات الفنية، أن يكون للنظرية الاستطيقية أي كفاءة/سلطة للحكم على القيمة الفنية، وهكذا، أنتجوا فنًا ليس فيه للجماليات دور يذكر. وفي سياق هذه الثورة الفنية، تحول الفن المفاهيمي - بطبيعته الاستفزازية والانتهاكية - إلى فن يخاطب العقل وليس الحواس والوجدان. وهكذا بدأ هذا الأخير يحتل تدريجيا أهمية لافتة، وقد جاءت صفة «المفاهيمية» لمراجعة صارمة وجذرية لوظيفة ودور الفن.

منذ منتصف القرن العشرين، صار الفنانون يرفضون النظرية الجمالية الحداثية، حتى نشأ السؤال عما إذا كانت للاستطيقا علاقة ما بالفن، على

أساس، أولا، تلك التعددية في الخصائص والقيم الاستطيقية، ثانيا، الدور التكويني الجواني الذي يمكن أن تلعبه تلك الخصائص الاستطيقية المتعددة في تأويل معنى الأعمال، وهكذا، أعاد دانتو النظر في الاستطيقا وعلاقتها بالفن، ويعتبر مشروعه محاولة للقطع مع «جماليات الشكل» الموروثة من كانط وغرينبرغ، وتطوير جماليات للمعنى، لكنه لم يفكر أبدا بإضافة صفات جمالية مخصوصة إلى قائمة الشروط المطلوبة التي تجعل من شيء ما، عملا أو تحفة فنية، ونفهم من ذلك، أن الفن في حقيقته، دلالة ومعنى، تتخللان العمل الفني لتشكلان موضوع النقد الفني. يعتقد دانتو، أن تلك الاستطيقا، التي يمكن أن تساهم أحيانًا في استجلاء معنى المصنفات الفنية، تظل خارجة عن تعريف الفن ذاته. وهكذا، يكون دانتو محقا في تمييزه هذا (أي بين الخصائص الاستطيقية والفن الصرف) لأن الصفات الجمالية ليست كافية لتحديد ما إذا كان الشيء فنيا أم لا، وأن المظهر/الشكل الفني ليس سوى نمط معين من التمظهر الجمالي، لكن وعلى الرغم من هذا التباين، فإن التداخل بين الفني والجمالي قائم بشكل كبير.

عود على بدء

الفن المعاصر، ابتدع ممارسات إبداعية غريبة، تشكل انعجاما لدى التلقي التقليدي. وقد قوض، شكلا ومضمونا، القواعد الفنية الأكاديمية المنمَّطة، وقطع نهائيا مع الاستطيقا التقليدية وقدسيتها، مستندا في ذلك إلى براديغم فني جمالي وسوسيوثقافي ابتدعه ابتداعا، ينشد الزائل والآني كما الغامض كأثر فني عابر، ويعلي من شأن الفكرة وجوهرها. انتقد عقيدة المتحف، وفكرة الفضاءات المغلقة المخصوصة للفن وعروضه، ثم أسقط القواعد والتقاليد المبدئية التي كانت تنظم تداول المادة الإبداعية عبر العرض الخاص والمقنن، وذلك لصالح ممارسة «فنية» حرة تلقائية، مفتوحة على كل فعل أو خطاب إنساني، ومفتوحة على الفضاءات العمومية بشكل مطلق.

الفن المفاهيمي، في تزايد وتنام حثيث، وقد ساد تداوله، وبخاصة، ضمن شريحة نخبوية من الفنانين والمثقفين والنقاد والمفكرين، فيما تدعمة شركات ومؤسسات رسمية (كالمتاحف مثلا) وطبقة كبيرة من أثرياء العالم ورجال الأعمال والمشاهير، فيما تكرس «شرعيته»، ترسانة إعلامية عالمية ضخمة، عتيدة ومعقدة، تشكل دعامته الأساس ومادة تحصينه، كما أنشأ لنفسه سوقا عالمية مخصوصة ومسيسة، بعقيدة «نيورأسمالية» متطرفة، تقوم على المضاربات المالية الفنية الكبرى، حيث تصل أثمان «المنجزات» إلى سقوف خيالية لم يعرفها تاريخ سوق الفن قط...

مصادر ومراجع:

-Adorno ,T .W) .1989 (Théorie esthétique. Paris : Klincksieck.
- Aude de Kerros « L'art caché : Les dissidents de l'art contemporain, Des révélations inédites sur l'art actuel ». Eyrolles (2013).
- Badiou, A. (2005) Le siècle. Paris : Seuil.
- Bourriaud, N. (1998) Esthétique relationnelle. Dijon : Les Presses du réel.
- DANTO, Arthur. (1993) L'assujettissement philosophique de l'art. Paris, Seuil.
- DANTO, Arthur, L'art contemporain et la clôture de l 'histoire, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 340 p.
- Gwénola Regruto, « La crise de l'art contemporain ».
- Habermas J. (1981) « La Modernité : un projet inachevé », Critique.
- Matilde Carrasco Barranco, Au-delà du conceptualisme : l'esthétique et l'art d'aujourd'hui. Nouvelle revue d'esthétique. 2015/1 (n° 15).
- MICHAUD, Éric, Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières, France, Éditions Hazan, 2005.
- MICHAUD, Yves, L'artiste et les commissaires : quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent, Paris, Hachette, 2007
- MICHAUD, Yves, La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- Nathalie Heinich. « L'art contemporain exposé aux rejets ». Edit: Hachette Littératures. 2009.
- Nathalie Heinich. « Le paradigme de l'art contemporain: Structures d'une révolution artistique ». Edit: GALLIMARD (2014)
- Rancière, J. (2004) « Malaise dans l'esthétique ». Paris : Galilée.
- Smith, T. (2008) « Introduction », dans T. Smith, O. Enwezor et N.
- Schaeffer, Jean-Marie. « Adieu a l'Esthetique » Edit: Mémisis, L'esprit des signes. (2016).
- Schaeffer, Jean-Marie. « L'expérience esthétique » Edit: Gallimard.

دلالات الرّؤيا والواقع في الفن التشكيلي المغاربي

ريم الشعري

يتحدّد العمل الفنّي في جوهر التّجربة الإنسانيّة باعتباره ترجمة لعلاقة بين الواقع من جهة والرؤية من جهة أخرى. لذلك مثلت الأعمال الفنّية المغاربية جزء لا يتجزّأ من تجارب إبداعيّة وفنيّة تأثّرت بعديد المعطيات المحلّية والعالميّة الكونيّة وحاولت أن تكون متحرّرة من التّمدرس عن الغربومن النّمطية والسّياق الكلاسيكي، الّذي دأبت عليه الحركات الفنّية والتّعبيرية الموروثة عن فترة الاستعمار. وتندرج الأعمال الفنيّة في إطار هذا السّعي نحو تأسيس حركة الخلق والإبداع في بيئة عربيّة تنتمي دون هوادة إلى أحضان الموروث وما يمكن أن ينفتح عليه من تمثّلات رؤيويّة وأفكار أخرى تلتقي كلّها في إطار بلورة وتمثيل تجسيمي لرؤيا فنية في ظلّ صراع وجودي بين الإنسان وبين ما يحاول أن يعبّر عنه من أفكار تلتقي في رحلة فنية ضمن مشاهد متنوعة لممارسات يوميّةخلاّقة وأفكار تتزاوج فيها الأحاسيس البشرية بالمادّة الإبداعيّة.

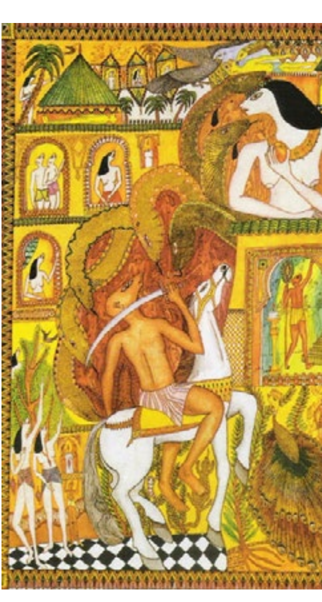
أعمال عباس الصلادي

1-



2-





3-

1-دون عنوان، 1988. 148x 158 قواش على ورق.
2-الرّجل الذي شاهد الملاك. 2000، 74 x 55 اكواريل وحبر صيني على ورق.
3-رحلة الرّوح، 1983. 44.5 x 30. تقنية مزدوجة على ورق.



محمد بن مفتاح، ألف ليلة وليلة، أكريليك على ورق أحرش، 74سمx56 سم، 1989.

تمثّل هذه المقالة بحثا علميّا في خصوص الفنون التّشكيلية المغاربية يتطرّق إلى نماذج فنية لها رهاناتها ويسندها خيال مبدعيها،1 هي أعمال تنحو إلى أسلبة فضاء تشكيلي مخصوص وتتضمّن ترميزا فنيا محمّل بمشروع فنّي يشرع الباب لتجليّات الرّؤيا في المكان وفي الزّمان وترجمة أحاسيس نفسيّة2 توظّف بطّرق مختلفة للتّعبير عن هذا الهاجس الفنّي وعن إعلان تأسيس أسلوب تشكيلي يتّخذ من الرّؤيا نفسا خصوصيّا. إنّه أسلوب تنصهر فيه هذه الاعتبارات التي ضبطناها سابقا برؤى وأفكار مرتبطة بمعاني متناقضة كالواقع والرؤيا، بل وتتجاوز هذا الرّهان للبرهنة عن قدرة توافقية تتوجه بالمتلقي نحو تجاوز الآليات الكلاسيكية لتحليل العمل الفني وتطلب منه أن يتطلع إلى اللاّمرئي فيه. كيف تتجلّى إذا، معاني ودلالات الرّؤيا والواقع في الأعمال التّشكيلية المغاربية؟ وما هي دلالات الخطاب التشكيلي المغاربي المقترن بالرّؤية الفنّية؟ وإلى أيّ حد يمكن أن ترتهن قراءتنا للعمل الفني الرؤيوي لمعطيات الواقع؟

1-في معاني الرؤيا والواقع:

تجدر الإشارة، وفي سياق تعريفنا لمفهوم الرّؤيا أنّه من المفاهيم التي تطرح عديد الإشكاليات الإجرائية لكونه يتقاطع ويتقارب مع مفهوم الرّؤية سواء من حيث المعنى أو الاشتقاق اللّغوي. كما تجدر الإشارة كذلك، إلى أن هذا المفهوم يرتبط في معانيه بفكرة الخيّال الفنّي وبمعطيات اللاّواقع اعتبارا بأنّه يشكّل نشاطا ذهنيّا يتجاوز معنى الإبصار، أي النّظر بالعين المجردة، بل لا يمكن أن يكون له معنى إلاّ حينما يكون مقترنا بتجليّات ملكة الخيال وبحضور هواجس تفكير منفتح على الإيحاء بمعناه الواسع.[3] ويستخدم هذا المفهوم في الأدبيّات الفنية للإشارة إلى البعد النّفسي والحالة الوجدانيّة الّتي يكون عليها وعي الفنان أو المتلقّي للعمل الفني عند التّعاطي مع المعطيات «اللاّواقعية». معطيات تحمل دلالتها حين ترتبط الصّلة بين الذات واللوحة الأثر، وفي هذه الأثناء تتولّد لدى الفنان أنشطة ذهنية وأخرى نفسية تستدعي علامات غامضة فيها احتفاء بخفايا عجائبية مستمدّة من البحث عن الكوامن الذّاتيّة والمرجعيّات الفرديّة والجماعيّة المختزنة في وجدان الشّعوب.

يبقى هذا الهاجس من المسائل التي تتخفّى وراء الصّورة الواقعيّة، حتّى تكون له وظائف تستلهم معانيها من خلال ما تستطيع الرّؤيا رصده عبر الدّلالات الإيحائيّة ومن خلال النّشاط الذّهني الذي يتوافق مع لعبة التّخيّل وحقول التّخييل المجنّحة بعيدا عن العالم الأرضي، حين يكون له رهانات لا مشروطة تعمل على تعميق مضامين التّصوّر التّشكيلي لتتطلّع إلى مجهود يقوم ببناء العمل التشكيلي



وتضمين مراميه. ويدل معنى الواقع على أنظمة الدلالة المقترنة بالادراكات الحسية المنشئة لمفهوم اليقظة. وفي الفلسفة يشير هذا المفهوم إلى حالة الأشياء كما هي، بمعنى ما يقابل فكرة الوهم والخيال باعتبار أن التمثلات تتعلق بفكرة متباينة تماما مع ما يمكن أن ينسب إجرائيا لهذا المفهوم.

يحتاج هذا المفهوم إلى قراءات توضيحية لعناصر مكوّناته التي تنحصر وفي جزء كبير منها في مستوى الدلالات والمعاني المباشرة، أي في الأفكار المتصلة بالوجود والتي تتحكم في تعبيراته ومعانيه. وما يهمنا في سياق هذه الورقة العلمية هو كيف يمكن أن ننزل هذا المفهوم في مقاربة التجارب الفنية المغاربية والوقوف عند قيمتها الدلالية والمعاني المرتبطة بها. ويحتاج هذا البعد من التنزيل إلى الوقوف عند طبيعة «الواقع» أي بمعنى الفكرة التي تحملها في مضمونه في سياق المشاركة في تصوير ما يمكن أن يكون المعنى ذاته.



POISSON DANS UN UNIVERS BLEU
.(feutre en couleur) 2010. 74x56cm

و«الواقع» في المعاني الفنية يحتاج إلى إدراك طبيعة حضور هذا المفهوم في العمل الفني بما يمكن أن يشير إليه من أفكار وتصميمات تقع على عاتق الذات المتأملة عند عملية مباشرة الإبداع أو تلقي العمل الفني، فالمكان والزمان ليس مجرّد أفكار وألوان، بل هي معطيات تتعلق برصد الواقع وخطاب فني يكون مستلهما للقيم الإنسانيّة الواضحة المعالم في التجربة الفنية المتربّصة بالواقع. وعليه، يصبح التعبير عن الواقع عبارة عن نماذج وتناسق فني من خلال استحضار الكائنات والمعالم الطبيعية، بمعنى محاكاة للواقع فتتحوّل العمليّة إلى نقل لأحداث يومية ومشهديّة الحياة في المكان وفي الزمان، وهكذا يكون الواقع مصدرا رئيسيّا للعمليّة الفنية المرتكزة على مباشرة إدراك المعاني البصرية في أبعادها الإنسانيّة والفنيّة. إن الواقع يقيم حولنا عندما يتعلق الأمر بإضفاء المعنى على الشيء، بما يؤكد الوعي بوجود فكرة تثير الاهتمام وتكون بحاجة إلى تأسيس أبعاد مشهديّة تتطابق تماما مع المعنى المباشر لها.

تبقى تجارب الفن التشكيلي مرتبطة ارتباطا وثيقا بثنائية الواقع والرّؤيا وذلك بناء على طبيعة التجربة التشكيلية وما يمكن أن تؤول إليه من مسارات تتمثل الفوارق بين تجربة فنية وأخرى. ويمكن الإقرار بأن التعبير عن المواقف يتحقق بالاختيارات الضمنية والاختلافات المكنة بين مفهوم الواقع وما يشير إليه من شروط تحقيق التجربة الفنية في ماديتها وبين ما يمكن أن تتضمنه رهانات الفنان التي تتمايز عن هذا الواقع بحرص فني نحو إبراز مجهود يستلهم الأبعاد والدلالات الرّمزية والإيحاءات، بل وتذهب في بعض الأحيان إلى حد اختراع نماذج خيالية مركبة تحرص على تجريد الواقع والابتعاد عنه وفق رؤية تجريديّة تغاير المرئي المباشر والظاهر لتحقق تعبيرات محكومة بفكرة التجريد تارة واللاواقع تارة أخرى. إنه رهان يتجسم عبر الابتكار والخضوع لإرادة الفن وانفعالاته وتجنيح الخيال في مستوى خلق مضمون الشكل الفني وصوره الأمر الذي يعكس تصوّرات جديدة يحرص الفنان عليها ويتبناها لتكون أساس البنية الرؤيوية للوحة التشكيلية.

واضح إذا، من خلال ما عرضنا سابقا أن الواقع والفن يخضعان إلى سلطة التباين ولمضمون مختلف يشكل انعكاسا فعليا لما يمكن أن يتأسس في تأملات الفنان وأفكاره. فالرؤيا تقرّ بوجود عالم لاواقعي، الذي يحاول أن يكون بديلا للواقع المادي عبر الأفكار والإيحاءات والرّموز التي تزداد خضوعا لما يقترحه العمل من محتويات عجائبيّة قادرة على تجاوز خصوصيّات العناصر البشرية والطبيعة لتعبر في بعض فصولها عن ترجمة الوجود الإنساني بشكل جريء.

يشترك المغرب والجزائر وتونس في عديد المعطيات التاريخيّة والوجدانيّة الإنسانيّة، فالتاريخ المشترك يعود إلى ما قبل الإسلام، أي إلى الثقافات المحليّة ذات الأصول البربريّة. وتشهد عديد العادات والتقاليد سواء في الملبس أو المأكل أو كذلك الأشعار والأزجال والأدبيّات والتصوّرات الخرافيّة والعقائديّة والأوشام والعلامات والرّسومات المتناثرة على الجدران الصخريّة أو في الكهوف وفي

الصّحراء الجنوبيّة، على وحدة وجدانيّة حياتيّة جوهريّة وعضويّة. وقد كان لدخول الإسلام واللّغة العربيّة الدّور الأكبر في صياغة وحدة عميقة بين هذه الدّول وكذا الأمر بالنسبة إلى ليبيا وموريتانيا. ويؤسّس هذا البعد من الوحدة والاشتراك في التّاريخ البعيد والقريب أيضا، بما فيها فترة الاستعمار الفرنسي، تقاربا في معالم المخيال الشّعبي وفي الحكايات والمأثورات والتّراث المادّي واللاّمادي. وهو ما نلاحظه في كثير من التّعبيرات كالمعمار والنّسيج والغناء وصياغة الأساطير والخرافات والشّعر الشّعبي والأوشام وهجرتها من موقع إلى آخر وفي فنون الخطّ والفخار وغيرها. إنّ الشّراكة في الماضي وفي الحاضر علامة مميزة لهذه البلدان التّي سعت إلى خلق فضاء إقليمي يدعى المغرب العربي أو البلاد المغاربيّة على غرار البلدان الخليجيّة مثلا كبعد إقليمي له خصوصيّاته الثقافيّة والدّيمغرافيّة. لكنّ هذا الاعتبار لا يمنع من حضور الخصوصيّة المغربيّة أو التّونسيّة مثلا كمعيار محلّي خصوصي.

ثلاث تجارب فنية مغاربية: تصوّرالرؤيوي وبناء الرّمزي

تخيّرنا أن نقدم ثلاثة تصوّرات رؤيويّة لثلاثة فنّانين من تونس والمغرب والجزائر وهم محمّد بن مفتاح وعبّاس الصّلادي ونور الدّين الفرّوخي وسوف نسعى إلى تبيّن مستويات الرؤيا وتعبيريّة الحلم في أعمالهم الّتي نتّخذها متنا لدراستنا هذه. محمّد بن مفتاح وهو أحد أهمّ الفنانين التّشكيليين بتونس، ولد سنة 1946 وتخرّج عن مدرسة الفنون الجميلة بتونس سنة 1966وإستكمل تعليمه الجامعي بمدرسة الفنون الجميلة بباريس، وقد



UNIVERS AFRICAIN (acrylique sur papier arche 600g) 1989. 74x56cm

تميزت أعماله بالميل بالتجريب والبحث والإبتكار في مجال الحفر والرسم. وعبّاس الصّلادي وهو فنّان مغربي ولد بمدينة مراكش سنة 1950 وتوفي بها سنة 1992. تميزت أعماله بحضور مكثّف للكائنات الأّسطورية والغرائبية وكان كثير التوجه نحو الموضوعات ذات العلاقة بالفن التشكيلي الذي يجمع بين كثافة الكائنات وأسطرة المجال الفني، ممّا يجعل من لوحاته عالما عجائبيا تتصارع فيه قوى متناقضة تعكس مرض هذا الفنان النفسي. أمّا اهتمامنا الثالث فسوف ينصبّ على بعض الأعمال للفنان الجزائري نورالدين الفرّوخي المولود بمدينة مليانة الجزائرية، وهو أحد أهمّ الفنانين الجزائريين الذين اهتموا بالتركيز على الدّلالات الرؤيوية التي تنبثق من فكرة أنّ الفنّ التشكيلي القائم على صورة

المرأة التقليدية.

اخترنا لوحة «نساء في حمام» أكريليك على قماش لمحمد بن مفتاح يرسم فيها أجسادا أنثوية تتّخذ أوضاع ملتوية مختلفة معتمدا في ذلك على عمليّة التمطيط، حيث تبرز التّفاصيل الجسديّة بطرق مختلفة. يعاضد هذا الرّسم الحيّ حسّ فنيّ أبدى فيه محمد بن مفتاح قدرة على التّحكم الجيّد في الأشكال والألوان. لقد راوح الفنان بين تلقائية رسم هذه الأجساد وبين إيحاءات الخطوط التي بدت متباعدة، حيث تتراوح بين السمك والرّقة يعبر من خلالها عن نشاط حركة تميز ديناميكية الأجساد الأنثوية. ويتحوّل بذلك الفضاء التشكيلي إلى بناء إيقاعي يحتفي بمسارات متعدّدة ويعبر عن سيميائية لغوية تحرّك الصورة في الذّهن وترحل به في فسحة خيالية محمّلة برموز وأبعاد خيالية، ولعلّه بذلك يذكرنا بحكاية ألف ليلة وليلة في محاولة يعمد من خلالها بن مفتاح إلى تنشيط الخيال بصورة مستلهمة من الذاكرة الشّعبية وتثبيتها بطريقة متميزة في مخيال المتلقّي منتجا بذلك مدلولات وهويّة لصورة تحتفي بألوان تجمع بين الداكن والفاتح مركّزا على الجسد الأنثوي الحاضر البارز في هذه اللوحة رغم وجود أشكال زخرفيّة مركّبة تؤثث اللّوحة وتملأ فضاءها الخلفي ممتدّة إلى الأجساد.

يتعمّق مسار بن مفتاح الفني في ذات التوجه في لوحته «ألف ليلة وليلة» التي تترجم هي الأخرى احتفاء منقطع النّظير بأجساد أنثويّة عارية تتّصف بقوة الإثارة والإغراء، حيث بدا العراء فيها واضحا في مشهد يغلب عليه الإيقاع الإيروسي. وكانت الأجساد الأنثوية في وضعيات جنسيّة مختلفة يستهدف من خلالها هذا الفنان انفعالات وإحساس المتلقّي ممّا يجعل من الجسد الأنثوي مشهدا يغطّي مساحات لونية قائما على التركيبوفق نظام الشّرائط المتراكبة وتتحوّل بذلك اللوحة إلى عناصر مرئية حقيقية قادرةعلى الرّفع من مستوى التعبير عن الأحاسيس.

هكذا، يمكن القول بأن هذين النّموذجين من أعمال بن مفتاح يعكسان تجليات واضحة لاختيارات لونية وفنية تختزل مشروعا فنيا كاملا ومرجعية تشكيلية تراهن على دلالات وأبعاد الإيحاء الرؤيوي التشكيلي الذي دأب بن مفتاح على تضمينه في أعماله المختلفة. وإن تركيزنا على هذه النماذج لا يستوفي في حقيقة الأمر تجربة هذا الفنان في المجال الرؤيوي وإنما هي محاولة نريد من خلالها رصد حضورا واضحا لمشروع فنّي يتجاوز نقل الواقع ويعمل على خلق مواقف فنية تشكيّلية تمكّن من تخطي ثبات الصورة الناقلة للواقع وتعمل على إبراز دلّالات الجسد بين التخيّل والواقع والإثارة عند الضّرورة.

ويتأكّد لنا في نماذج أخرى تسير في اتّجاه رؤيوي تترجمها أعمال الفنان المغربي عباس الصلادي، حيث تبين اللّوحة الأولى مشهداً من عناصر طبيعيّة وآدميّة وحيوانية تجعل منها صورة مركّبة من الصور المتضمّنة لخداع الحوّاس. ولعل هذا الرّهان الذي يعمد من خلاله الصّلادي إلى توظيف رهان فنّي وتقني يحاول من خلاله أن يتطلع نحو الأعلى باعتبار أن اللّوحة تشقها ثنائيّات تتدرّج بالمتلقي نحو الأسفل والأعلى، بل وتركّز على تأسيس خطاب تشكيلي مغاير للمألوف، حيث بدت الأجساد الأنثويّة فيه تتعارض مع نموذج الجسد الأنثوي المتعارف عليه إنّه إنتاج لمنهج الأحلام والرؤى والهروب من الواقع وأسطرة المكان ولخلق مسرح عجائبي يستعير من خلاله الصلادي صورة نمطيّة للحيوانات البرية التّي تخترقها كثافة واضحة للألوان المشبعة على غرار الأصفر، كما تثير هذه اللوحة إلى تساؤلات واضحة حول حقيقة الأشياء التي يعبر عنها الفضاء التشكيلي لعباس الصّلادي الذي يتحوّل في لوحته الفنية، التّي سوف نركّز عليها في مقالنا هذا إلى مشهد تصويري لرؤوس كائنات بشرية وحيوانية تتوسّط أغصان شجرة في حين تجلس امرأة تداعب طيرا بيدها وتتطلّع إلى الأعلى، في حين يقبع طائر ثان على العشب الأخضر الذي يكسو الفضاء الفسيح الممتدّ أسفل الشجرة بينما أختار الطّائر الثاني أن يكون أعلى الشجرة محاولا النفاذ إلى عمقها.

بين ومن خلال هذا المشهد التشكيلي ذو الصّبغة التشخيصية امتلاء وتشبّع خيال الصلادي بالأساطير وعناصر الكون التي يحاول أن يجعل منها عالما يلخّص تصورات تتميز باختيارات ورؤى تتوجّه نحو التجريد منشئة لعملية إبداع فني لا تتقيّد بواقعية معيّنة، بل هي رهان يتّجه بالمتلقي نحو دلالات رؤيوية تتنزل في سياق فني مغاربي يتخلّل الجمال الطّبيعي ويسعى إلى إيحاءات تؤسّس تضادا حادّا بين الألوان ويعمق لحركة تطرح تساؤلات عديدة حول طبيعة الوجود الإنساني. فالرؤوس التي تملأ فضاء الشجرة ما هي إلاّ نماذج لخيال الإنسان ولوضعيته النّفسية التي تبقى حاملة لأفكار ووضعيات حياتيّة لكل منها معنى ودلالة. يتحوّل بذلك هذا الإّيقاع الفني الذي

يراهن عليه الصلادي من خلال الأشكال والألوان إلى مشروع رؤيوي يتّصل بالمتلقي ويحاول إثارة وظيفة التخيّل لديه بما يمكن أن تنفتح عليه الذاكرة الإنسانية من تخيّل وانتباه يتجاوز ما يغيب عن البصر.»تلك الاعتبارات يجب أن تجادل التناقض وأن تجعل الاتّصال بين المشاهد والمشاهد يدخل في صلب وصف الحقيقي».[4]

اخترنا مثلما قمنا به سابقا لوحتين للفنان الجزائري نور الدين الفروخي، اللّوحة الأولى على أكريليك من خشب هذه اللّوحة عروس سمراء الوجه يغطي وشاحا أبيضا وتحمل في رقبتها قلادة تأخذ شكل قلب وردي وينحني رأس العروس وكأنّها تمعن النظر في فضاء مجاور هذا وقد طغت الألوان الدّاكنة مبرزة بعض عناصر الجسد الأنّثوي وخاصة الثديين. وقد أحاط نور الدين الفروخي هذا الجسد بشخوص غريبة وأشكال زخرفية متنوعة وفيه جزء من التّراث الشعبي المغاربي وجزء آخر لأفكار متناقضة وأشكال مختلفة تدفع نحو عجائبيّة الفكرة وتنفتح بذلك على تأويل متناقض منتج عبثية غير معهودة. وعلى النقيض من الصور الدارجة من الأعمال الفنية والتشكيليّة الأخرى التي ترتكز على المعيار الإيروسي في أن هذا الفنان اختار أن يكون الجسد الأنثوي متسترا ومتخفيا وراء أشكال متنوعة تحيل إلى مدلولات وتأويلات لامتناهية.

إن ظهور المرأة على هذا الشكل هو عبارةّ عن رهان يطمح من خلاله الفروخي إلى إدراك مسافة عن الجسد المنمط الذي عرفت الأعمال الفنية التي تتخذ من الجسد الأنثوي موضوعا لها. ولا يتوقف تجسيد المرأة عند الفروخي عن هذا النحو، بل ينزع بها نحو حضور مغاير يحيلنا في عمله المتمثل في اللوحة الثانية الذي يجسد جسد امرأة تقف متأملة وترتدي فستانا لا يغطي كامل جسدهاويحمل زخارف تحيل في جزء منها إلى صورة المرأة التقليدية وفي جزء آخر إلى صورة متحرّرة ومتعالية عن الأطر العامة التي تلازم رمزية المرأة المغاربية وحضورها الجسدي. وكانت الألوان التي تملأ هذه اللوحة تميل أكثر إلى الألوان الداكنة، في حين يغطي اللون الأحمر بمختلف درجاته جل فضاء اللوحة باستثناء ما يتعرى من جسّد المرأة وقداختار له الفرّوخي الألوان الفاتحة ويربط ذلك التركيز بمحاولة لاستمالة الناظر لهذه الصورة. ولم يستبعد هذا الفنان تذكيره لبعض المسائل المتصلة بالتراث الشعبي على غرار رموز التوقي من الشّر مثل العين التي اختار لها هذا الفنان اليد اليمنى لهذه المرأة التي تنظر متمعنة تجاه من يلاحظ هذه اللوحة. ولا غرابة في تركيز الفروخي على هذه المناحي لكونه ينخرط هو بدوره في مسار فني رؤيوي يعمل على استحضار الصورة الرمزية والجسد المختلف للاستدلال به في تصوير رهانات جزئية توحي بهاجس يؤسس لرؤيا مختلفة عن الواقع في بعض تفاصيله.

إن عناصر هذه اللوحة في غموضها والتيّ تزداد كثافة في اللوحة الأولى هي عبارة مسار فني متعدد الأبعاد يوحي برؤيوية فنية تستلهم صورة الجسد من الذاكرة الشعبية وتعمل على تجاوز تلك الصورة بتحميلها لمفاهيم التحرّر والاختلاف على الذوات الموجودة واقعا. وعليه فإن هذا التعبير الفني الذي دأب عليه الفرّوخي يحاول المراوحة بين الواقع بمختلف أبعاده كالعناصر الزخرفية والإحالة إلى الثقافة العربية الإسلامية والبربرية وملامح الألوان واختلاف درجاتها وبين ما يدعو إليه الفنان من تأمّل يتمرّد على السائد الاجتماعي الذي يكرّس الصورة النّمطيّة للمرأة العربية ككيان تابع منخرط في لعبة التغييب.

حوصلة:

نخلص إلى القول بأن دلالات الرؤيا والواقع في الفن التشّكيلي المغاربي تخضع لأفكار وغايات مختلفة لكنها تبقى مائلة لإيحاءات الرموز وفكرةّ التحرّر من الصورة النمطية التي تغطّي بعض الأعمال الفنية السّابقة. وهكذا تكون هذه النماذج التي اخترنا عرضها في هذا المقال بمثابة أشكال تأويلية وتصوّرات تعكس رهانات فنية لكل من محمد بن مفتاح وعباس الصّلادي ونور الدّين الفرّوخي.

ولاغرابة في أن تكون هذه النماذج صورا تحمل مدلولات الفن الرؤيوي ومسارات تأويلاته المختلفة التي تبقى منفتحة على صور تأويل غير محدود لكنّه يحيل إلى دلالة أخرى وهي كيف أن نفهم ثنائية الواقع والرؤيا باعتماد معيار تحليلي فني يستحضر طبيعة العمل الفني في مساره التاريخي ويحاول أن يدرس نتاج تلك الكياناتالفنية والاستفادة من مدلولاتها بعمق التّحليل.

قائمة المراجع والمصادر

1-يمثل هذا المقال امتدادا تحليليا لأطروحتنا المعنونة:»الخصائص الفكرية والفنية للرسم الرؤيوي المغاربي في النصف الثاني من القرن العشرين»

2-انظر:

- André Marlaux, Psychologie de l'art : La création artistique,Genève,Skira, 1948.

3 نقلا عن:-Debetty Edwards ،Vision dessin créativité،Liège ،Mardaga.1988,

[4]- موريس ميرلوبنتي، المرئي واللامرئي، (ترجمة سعاد محمد خضر)، بغداد، ص28، دار الشؤون الثقافية العامة.

أعمال نور الدين الفرّوخي



الصِورة الذِاتية، أكريليك على خشب 30*50 سم. 2002.



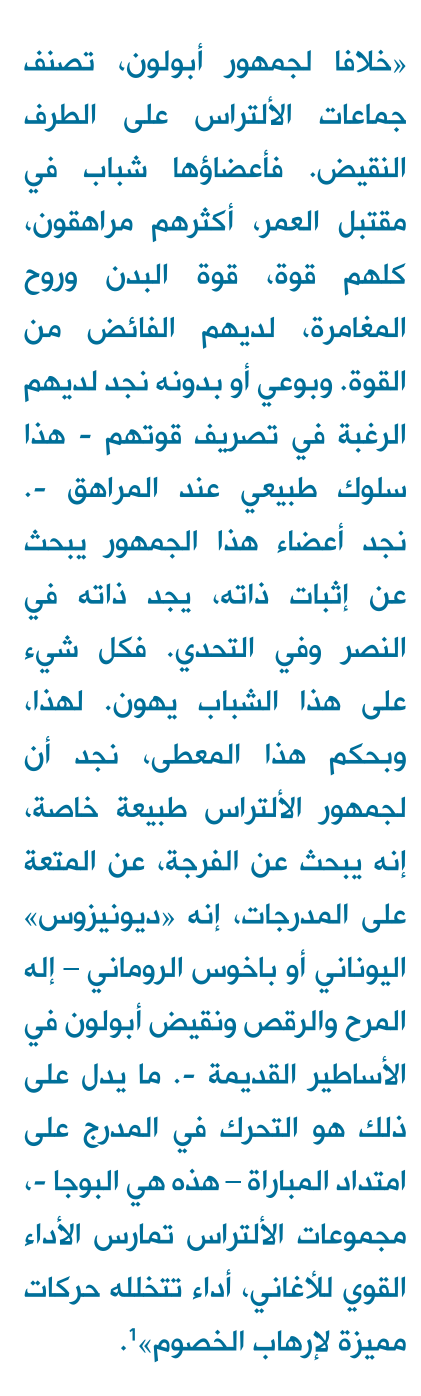
دون عنوان، 30*30سم، 2002



ملهى البريّة أكريليك على قماش، 120*60 سم .2004.

فرجات الأماكن الأخرى
فرجة الألتراس بالمغرب نموذجا

خالد أمين



«خلافا لجمهور أبولون، تصنف جماعات الألتراس على الطرف النقيض. فأعضاؤها شباب في مقتبل العمر، أكثرهم مراهقون، كلهم قوة، قوة البدن وروح المغامرة، لديهم الفائض من القوة. وبوعي أو بدونه نجد لديهم الرغبة في تصريف قوتهم - هذا سلوك طبيعي عند المراهق -. نجد أعضاء هذا الجمهور يبحث عن إثبات ذاته، يجد ذاته في النصر وفي التحدي. فكل شيء على هذا الشباب يهون. لهذا، وبحكم هذا المعطى، نجد أن لجمهور الألتراس طبيعة خاصة، إنه يبحث عن الفرجة، عن المتعة على المدرجات، إنه «ديونيزوس» اليوناني أو باخوس الروماني – إله المرح والرقص ونقيض أبولون في الأساطير القديمة -. ما يدل على ذلك هو التحرك في المدرج على امتداد المباراة – هذه هي البوجا -، مجموعات الألتراس تمارس الأداء القوي للأغاني، أداء تتخلله حركات مميزة لإرهاب الخصوم»[1].



أي موقع لفرجات الأماكن الأخرى في مغرب اليوم، وبخاصة تلك التي تقدمها الألتراس (أو الأولتراس Ultras (مجموعات جماهير نوادي كرة القدم) داخل ملاذها المفضل ألا وهو <الكورفا Curva> ؟. تطرح هذه الورقة الأولية موضوع فرجات الملاعب بوصفها فرجات مغايرة، ومفعمة بقوة «الفرجوي»le spectaculaire والأدائي performative عبر الزحف الهادئ"-Quiet Encroach ment" بوصفه سلوكا فرجويا جماهيريا ممتلئا بالباروديا، والغروتيسك، والكرنفالية.

يتطلع الألتراس دائما إلى إبداع أشكال جديدة ومبتكرة للتشجيع داخل الملاعب وخارجها حتى أصبحت تيفوهات وأغاني الألتراس تثير الدهشة، وهي تمزج بين الفرجوي والأدائي مع مجموعات جماهير الألتراس مثل <غرين بويز> Ultras Green Boys) المساندة للرجاء البيضاوي حينما غنت كورال «فبلادي ظلموني» (وهي الأغنية التي تجاوزت حدود الشغف الرياضي بحمولاتها الاجتماعية والسياسية لتعبر عن مزاجيات الشارع)؛ أو ألتراس هيركوليس (Ultras Hercules) المساندة لاتحاد طنجة التي غنت «ولد الشعب يغني»، و»هادي بلاد الحكرة»، أو ألتراس الوينرس (Ultras Winner) المشجعة للوداد البيضاوي، وأغنية «قلب حزين»... لا تقتصر هذه الأغاني - وأخرى

1 - تفروت لحسن، «سيوسيولوجية جمهور كرة القدم»: https://www.alawan.org/2014/09/13/

لا يتسع المقام لذكرها- فقط على تقديم فرجة الجمهور (ميتا-فرجة) وهو يشاهد مجريات الفرجة الأصل (مباراة كرة القدم)، بل تعمل في الوقت نفسه على انتقاد وضعية تسيير الفريق، وتتجاوز الملعب لتعانق قضايا المجتمع، رافعة سقف فرجة الاحتجاج عاليا.

وقد تحولت الملاعب في السنوات الأخيرة بدورها إلى مجال عمومي صاخب ومتفاعل مع قضايا المجتمع المغربي/ العربي وبخاصة تلك المرتبطة بالشباب في ظل ارتفاع منسوب ثقافة الاحتجاج؛ إنه حراك الملاعب بوصفه تجسيدا لما يسميه آصف بيات بـ»اللا حركات الاجتماعية» Social Non-Movements باعتبارها امتدادا للحراك الشعبي. وهنا تصبح فرجة الألتراس فرجة احتجاج بامتياز؛ وهي <أدائية> performative بقوة ما تنجزه من أفعال ومواقف سياسية معلنة، ومتفاعلة مع مزاج الشارع الغاضب، وهي أيضا <فرجوية> spectaculaire بقوة ما تقدمه من عروض ساحرة تخرج عما هو مألوف.

لطالما استفزتنا مجموعات الألتراس بفرجاتها المثيرة للدهشة والبهجة.... وغالبا ما يتم التوسل بقاموس المسرح والفنون الأدائية لفك شفرات تيفوهات الألتراس، وباقي الطقوس الفرجوية المجاورة. ولعل أبرز هذه المفردات المستعارة هي «الفرجة» ذاتها، و«مشهد الألعاب النارية» Py-roshow، و«الكوريغرافيا»، و«جمهور أبولون في مقابل جمهور ديونيزوس/ باخوس»... كما باتت تستفزنا أيضا الإحالات المتتالية لأعمال مسرحية وأخرى أدبية في تيفووات الألتراس: تيفو مسرحية «المغنية الصلعاء» ليونيسكو، وتيفو «غرفة التعذيب» 'Room 101' المستوحى من رواية 1984 لجورج أورويل...

يدفعنا مفهوم الفرجة- تبعا لهذا السياق المخصوص- إلى إعادة النظر في السلوكات الفرجوية الخارجة عن دائرة الممارسة المسرحية الصرفة. والأهم من هذا، هو إعادة تقييم مفهومنا للمسرح وباقي الفنون المجاورة؛ ذلك أن الفرجة أشمل من المسرح، إذ تستوعب باقي الأشكال التي تركها المسرح وراءه.

ولعل فرجات الألتراس هي إحدى تلك الفرجات التي تستدعي المزيد من الاهتمام والتأمل على أكثر من مستوى. إنها فرجات لا تخلو من الفرجوي spectaculaire والتمسرح Théâtralité؛ فالفرجوي هنا يشمل التمسرح، لكن يتجاوزه من ناحية التمظهر؛ كيف ذلك؟. يعبر المجال الفرجوي عن نفسه حسب Béatrice Picon-Vallin من خلال الآثار الضخمة، والخارق، والسحري، والمبهر، والرائع، والوحشي والغروتسكي، وكل ما يتم تمثيله على الرغم من كونه عصيا عن التمثيل بسبب فائضه[2]. ويمكن القول في هذا الصدد: «إن التمسرح يتمظهر في مجالات فرجوية مختلفة بما فيها فرجات الملاعب، إضافة إلى بيته الرمزي المتمثل في المسرح. فعلى الرغم من كونه خاصية مهيمنة في المسرح إلا أنه يمكن أن يتحقق بعيدا عن أب الفنون.. أما الفرجوي، فبقدر ما يتضمن التمسرح بقدر ما يتجاوزه إلى ما هو خارق ومثير للدهشة إلى حد الإفراط، كما يبدو جليا في بعض تيفوهات الملاعب، وفرجات الاحتجاج مثل وقفات الحركة الاحتجاجية «شباب من أجل المناخ».

إذا كانت الفرجة هي الشكل التعبيري الأكثر حظوة للتعليق على الصراع بشتى تجلياته، وإذا كان الجسد المجتمعي قد أصبح في حالة غليان، كما هو شأن الحراك الحالي في ظل وقع التعثرات التي عاشها الربيع العربي مشرقا ومغربا، فإن تمظهر شذرات من هذا الغليان من خلال فرجات الاحتجاج – قد أصبح واقعا ملموسا. إنها فرجات تفصح عن مواقف سياسية في المجال العمومي. وقد تبدو هذه الفرجات عفوية وغير مخطط لها. لكنها، في واقع الأمر، تعكس خبرة الجسد المنتفض وذاكرته الفرجوية/ الطقوسية الجماعية. والحال، أن فرجة الاحتجاج تتموقع بدورها في فضاء بينيّ، كما تنحو نحو إعادة الاعتبار للدور السياسي الذي يجب أن تضطلع به الأدائية Performa-tivity في زمن الليبرالية المتوحشة الذي أصبحت فيه الفرجة عرضة للتشيء، والتبخيس، والاستعراض. لذلك تتعمد مجموعات الألتراس خلق فرجاتها الموازية المعبرة عن عشقها الأبدي لناديها متحدية ما آلت إليه المنظومة الكروية في ظل العولمة المتوحشة. إلى هنا، وجب التساؤل: من هم الألتراس؟

الألتراس/ كرنفال الفرجة

«عكس باقي ممارسات رابطات المشجعين العاديين، تعيش الألتراس شغفها الرياضي طيلة أيام الأسبوع وليس فقط أثناء مباراة آخر الأسبوع. كل شيء آخر تابع لكرة القدم».[3]

2 -Béatrice Picon-Vallin, dans Christine Hamon-Siréjols, André Gardies (dir.), L'Injonction spectaculaire, Les Mises en scène du théâtre et du psychodrame (Paris: Le Harmattan, coll. Études psychanalytiques, 2000).

3 -David Kennedy, «A Contextual Analysis of Europe's Ultra football Supporters Movement», Soccer & Society 14, N° 2 (2013) : 132-153.

يصنف ذوو الخبرة في شؤون كرة القدم المشجعين إلى فئات متباينة من حيث العقلية والسلوك. وعموما يراوح الجمهور بين الأصناف الآتية: جمهور النتائج الذي يشتري التذكرة بحثا عن متعة الفرجة، وجمهور روابط النوادي التقليدية، وهي غالبا ما تكون لسان حال المكاتب المسيرة للفرق، والهوليغانز، وهي مجموعات مهووسة بالشغب من حيث هو سلوك مشوش، ومعاد للمجتمع، وعنيف إلى درجة تعطيل الأنشطة الاعتيادية. فعادة ما تعد حوادث الشغب بمثابة اشتباكات بين الهوليغانز المؤيدين للفرق المختلفة؛ وتشمل أحيانا سلوكات عنصرية اتجاه الآخر، ورمي الأشياء، والاستخدام العشوائي للشهب أو مواد أخرى قابلة للاشتعال، وغزو الملعب، وما إلى ذلك...

ومن الملاحظ أن الفرق بين الهوليغانز والألتراس قد يبدو منطقة رمادية للبعض منا، لكنه واضح وبين للبعض الآخر؛ إذ يتجلى الاختلاف في شغف الهوليغانز بالعنف لذاته بينما يمارس الألتراس عشقهم المفرط لفريقهم كيفما كانت النتائج. وتبقى فئة الألتراس هي المجموعة التي تقتني التذاكر وتتنقل مع الفريق أينما حل وارتحل (بإمكاناتها المحدودة وفي استقلال تام عن إدارة النادي)، وتقوم بإعداد الشعارات، والتيفوهات، وتستعد طوال الأسبوع للمباراة... لكن ليس بحثا عن تلقي الفرجة، بل لإنتاجها مؤازرة بذلك فريقها.

تعد مجموعات الألتراس بمثابة اللاعب رقم 12 في المباراة؛ وهي نوع من محبي الرياضة الذين يشعرون بوجودهم من خلال الدعم المبالغ فيه لفريقهم، وإنتاج عروض باهظة مثل: اللافتات، والتيفوهات، واستخدام المشاعل... كل هذه المظاهر يتم تصميمها وإنجازها بتفان ودقة متناهية لخلق فرجة موازية مشحونة بجو مخيف للفريق المنافس وجمهوره بمختلف فئاته. ومن أهم خاصيات تشجيعات الألتراس «عدم التوقف عن التشجيع والغناء طوال المباراة أيا كانت النتيجة، فللألتراس أسلوب فريد في التشجيع يتشكل حسب شخصية النادي وثقافة البلد. فكما في الأرجنتين والبرازيل، ينتشر في المغرب استخدام أعداد كبيرة من الطبول والآلات الموسيقية. كما تعتمد هذه المجموعات على الأداء القوي للأغاني، أداء تتخلله حركات مميزة لإرهاب الخصوم. ويقود التشجيع عادة قائد تشجيع يسمى «كابو» Capo الذي يكون مسؤولا عن اختيار الأغاني والهتافات وتوقيتها وحركات الأيدي والتشكيلات، وعادة ما يخصص بالملاعب مكان مرتفع للكابو ليتمكن المشجعون من متابعته، والالتزام بتعليماته أثناء سير المباراة»[4] .وكل هذا يمنح الألتراس سمات الجوقة الموسيقية المتناغمة رغم تعددها، والمنضبطة برئاسة مايسترو الجوقة: <الكابو>. هكذا تتيح لنا <جوقية> الألتراس إمكانية مقارنتها بالجوقة في المسرح الإغريقي القديم، فقد كانت الجوقة في اليونان القديمة تلعب دورا رئيسيا في المسرح؛ إذ تمثل صوت الشعب في ملاذها المفضل <الأوركيسترا>. وكان يتحلق خمسون راقصا ومغنيا . تقريبا . ليشكلوا جوقة تغني وترقص وتسرد الأحداث، وأحيانا تعلق عليها، وكل ذلك بإيقاعات منسجمة لإيهام المتفرج بأنها كيان واحد وليس مجموعة من الأفراد.

وتعد الألتراس شبكة شديدة التنظيم والتسلسل الهرمي، وفي الوقت نفسه منظمة <شبح>: فضفاضة للغاية، ولا وجود لها رسميا في أغلب الأحيان. وغالبا ما تنتظم الألتراس على شاكلة أنوية ومجموعات مصغرة وقيادات متعددة تلتئم وتعد برامجها وأنشطتها بكل سرية وانضباط. تطورت ظاهرة الألتراس من مجموعة التورسيدا البرازيلية في أربعينيات القرن الماضي لتنتقل إلى كرواتيا ويوغوسلافيا، ثم إيطاليا، وفرنسا، وانجلترا... وتتراوح أعمار أغلب عناصر الألتراس بين خمس عشرة وثلاثين سنة. وهذا في حد ذاته مؤشر على الروح الجامحة التي تتمتع بها مجموعات الألتراس الشابة التي استعادت الملاعب لتصبح من جديد أماكن عمومية. وتصطدم الألتراس أحيانا مع السلطة بشتى تلويناتها مما يسحبها إلى ضفة الهوليغانز. والحال أن «مرارة العنف»، كما يؤكد سكاليا، «هي نتيجة بناء اجتماعي يشمل: عدم قدرة التعاطي مع الألتراس من قبل قوات الأمن والنوادي وسلطات المدينة؛ والأزمة المالية الناجمة عن تحويل كرة القدم إلى تجارة؛ والقوة المتزايدة للألتراس كوسطاء بين الحاضنين والمشجعين؛ والاستخدام المفرط لكرة القدم بوصفها منصة للدعاية السياسية من قبل السياسيين البارزين. ومن ثم، نجد مواجهة بين السياسة والاقتصاد والرياضة.»[5] وفي ظل هذه التشابكية،

4 - تفروت لحسن، «سيوسيولوجية جمهور كرة القدم»: https://www.alawan.org/2014/09/13/

5 -Vincenzo Scalia, “Football Ultras, Clubs and Politics in Contemporary Italy”, International Review for the Sociology of Sport 2009: 41-53. P. 52.



أضحت مجموعات الألتراس تمثل حاليًا مشكلة رئيسة في معظم البلدان (وليس فقط في المنطقة العربية)، حيث يتبنى عديد منها السياسة، ويعبر أحيانا من خلالها عن الكراهية، والعنصرية ضد الآخر، وغالبًا ما أصبح العنف يُنسب لهذه المجموعات، وبخاصة في أجزاء من أوروبا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية.

وقد برزت ظاهرة الألتراس في المغرب ابتداء من عام 2005 إلى أن وصلت إلى خمسين مجموعة فما فوق حسب الباحث تافروت لحسن.[6] ويعد «الباتش» أهم ما تملكه مجموعات «الألتراس»، لأنه رمزها وشعارها. وحسب عقيدة «الألتراس» فإن غياب «الباتش» عن أحد اللقاءات يعد إهانة في حق المجموعة، بينما تمثل سرقته إهانة للمجموعة. يتمتع الألتراس، إذن، بروح جامحة، ويتطلع دائما إلى ابتكار أساليب جديدة للتشجيع داخل وخارج المدرجات.. كما «تتخذ كل جماعة ألتراس مغربية لنفسها علامات مادية تضمن تميزها وتشكل هويتها. ومن تلك العلامات نجد: اللوغو بأشكاله، التيفو بأنواعه... وهذا النوع أشبه بالطوطم الذي كانت تعتمده التجمعات البدائية. فلكل التراس علم يخصه، لوغو يعرف بهويته. إنه "الباتش"Batch أي"اللوجو"- العلامة المميزة – الخاص بالألتراس. لكن اختيار الصورة المميزة، والألوان المعتمدة، والشعارات التي تحمل اسم الفريق، يتم بعناية فائقة، من قبل أعضاء الجماعة».[7]

6 - اسم الالتراس فريقه اسمه المختصر:

GREEN BOYS 2005 الرجاء البيضاوي 2005UGB

ULTRAS EAGLES 2006 الرجاء البيضاوي UE2006

Green Gladiators 2006 الرجاء البيضاوي 2006UGG

2005ULTRA WINNERS الوداد اليضاوي 2005UW

FATAL TIGERS 2006 المغرب الفاسي 2006UFT

ULTRAS ASKARY2005 الجيش الملكي UA2005

CRAZY BOYS 2006 الكوكب المراكشي UCR2006

SIEMPRE PALOMA2006 المغرب التطواني USP2006

GREEN GHOST2007 أولمبيك خريبكة UGG07

ULTRAS IMAZIGHEN2006 حسنية أكادير UI2006

فرجات الأماكن الأخرى: الكوربا/ اليوطوبيا

«أعتقد بوجود – وهذا في كل المجتمعات- يوطوبيات لها مكان محدد وحقيقي، مكان يمكن أن نحدده على خريطة؛ ويوطوبيات لها زمن محدد، يمكننا أن نثبته ونقيسه في التقويم الزمني المعتاد لكل يوم؛ ومن المرجح جدا أن كل مجموعة بشرية، كيفما كانت، تقتطع، في المكان الذي تحتله، وحيث تحيا فعليا، وحيث تعمل، أماكن يوطوبية، وفي الزمن الذي تكون منهمكة فيه، لحظات من زمن غير موجود».

7 - https://www.alawan.org/2014/09/13/

(ميشيل فوكو، أماكن أخرى، 32)

يتميز الفضاء الذي تشغله فرجة الألتراس ببعده الرمزي؛ إذ لا يقيم القطيعة بين عوالم العام والخاص عبر فصل المؤدين عن الجمهور، بل أكثر من هذا تستدرج أغلب فرجات <الكورفا> جمهورها للمشاركة في صناعة الفرجة عوض الاكتفاء بالتلقي السلبي لها، مما يعني أن جمهور فرجة <الكورفا> سرعان ما يتحول إلى صانعها. و>الكورفا< -Cur va هي جانب من مدرجات الملعب الذي يقع خلف المرمى، وينقسم إلى منطقتين: الكورفا الشمالية والكورفا الجنوبية. فمن حيث قيمة التذاكر، تعد مدرجات الكورفا الأقل تكلفة حيث يلتئم ألتراس كل فريق في منطقته المعهودة مدفوعا بشعور من الشغف السرمدي والارتباط العاطفي القوي (إلى حد الغلو وكأننا إزاء عقيدة ملؤها الشغف المبالغ فيه) بفريقهم وزملائهم وشعارهم، وبهذا الجزء المخصوص من الملعب الذي يشغلونه، وهذا ما يُدعى ب <توبوفيليا> -Topophi lia، وهي كلمة يونانية تعني التعلق القوي وحب المكان. عادة، تختلط التوبوفيليا مع الشعور بالهوية الثقافية والجماعية التي توحد الألتراس في ارتباطهم بفريقهم وبمكانهم المعتاد داخل الملعب، وهو المكان الأثير لما يمنحه للمجموعة من حبور ودفء. ويمكن عدّ الكورفا أيضا «ملاذاً للشغف والهوية والذاكرة».[8] كما تعد

8 - Vincenzo Scalia, "Football Ultras, Clubs and Politics in Contemporary Italy", International

الكورفا بمثابة الدينامو المحرك لفرجات الملاعب ومصدر الحماس لباقي المدرجات التي تضم روابط المشجعين الكلاسيكيين والجماهير العادية... لذا فإن الاشتباكات والمواجهات وأعمال الشغب التي تقع أحيانا بين مجموعات الألتراس المتنازعة أو ضد قوات الأمن تقتصر على هذا الجانب من الملعب والمناطق المحيطة به (مع وجوب التمييز بين الألتراس والهوليغانز كما سبقت الإشارة إلى ذلك). وأحيانا أخرى تتجاوز المواجهات الملعب ليتفشى العنف في المناطق المجاورة، خاصة أثناء السير بالبانر Banner Cortege في قلب مدينة مجموعات الألتراس المنافسة، وهو ما يعتبر أحيانا استفزازا غير مقبول في أدبيات الألتراس. وترتبط كل هذه المظاهر بنمط من السلوك الجمعي للدفاع عن الكورفا بوصفه فضاء لكل الأزمنة حيث يتراكم الزمن إلى ما لا نهاية.

وبالنظر إلى مقاربة ميشيل فوكو للفضاء في محاضرته المذاعة في دجنبر 1966 تحت عنوان «أماكن أخرى» (hé-térotopies) توجد يوطوبيات محدودة في الزمن... و«محصورة في الموضع»[9] بوصفها فضاءات مضادة. لذلك اقترح فوكو علما يتخذ الفضاءات الأخرى موضوعا له. تمتلك <الكورفا>- في سياقنا الحالي- «نظاما للانفتاح وللانغلاق يعزلها في العلاقة مع الفضاء المحيط»[10]. أضحت الكورفا مكانا مختلفا مع الألتراس عن باقي أماكن الملعب. إنها مكان يستمد حياته من ذاته ورواده (الألتراس)؛ وهو مكان منغلق على ذاته، حر بمعنى ما، ولكنه منذور حتما لنهاية المقابلة.. إلى موعد آخر حيث تلتئم الألتراس ليتجدد اللقاء وتنبعث الفرجة من جديد...

في معرض تحديدها لمجال الفرجة بادرت الباحثة الألمانية إيريكا فيشر ليشته إلى إبراز أربع خصائص مميزة للفرجة: «-1 تولد الفرجة جراء الوجود الجسدي للمؤدين والجمهور انطلاقا من لقائهم وتفاعلهم مع بعضهم البعض. وبالتالي، لا توجد فرجة بدون جمهور؛ -2 ما يحدث في الفرجات هو عابر وزائل، ومع ذلك نعيش تمظهرات سيرورة الفرجة بطريقة جد مكثفة في الحاضر؛ -3 لا تنقل الفرجة معاني مسبقة، لكنها تبني المعاني انطلاقا من سيرورتها؛ -4 تتميز الفرجات بخلقها

Review for the Sociology of Sport 2009: 41-53. P. 41.

9 - ميشيل فوكو، «الجسد الطوباوي، أماكن أخرى» ، ترجمة محمد العرابي (منشورات <الانتهاكات>)، ص. 32.

10 - فوكو، 37.

للحدث لتتيح إمكانية تحقيق شكل ما من التجربة البينية»[11]. كل هذه الخصائص الأربع موجودة في فرجة الألتراس:

1) أينما احتشد الألتراس تنبعث الفرجة جراء ديناميات جماعية مدروسة بشكل دقيق وكأننا إزاء دراماتورجيا واعية بآليات اشتغالها وأهدافها.

2) ما يقع في الكورفا هو حدث آني واستثنائي وزائل، لكن أثره يظل مشعا في أذهان صانعيه ومتلقيه بما فيهم ألتراس الكورفا المنافسة.

3) تبني فرجات الألتراس معانيها انطلاقا من سيرورة إنتاجها وحسب سياقات تحقق التيفو أو الكورال. قد يحمل التيفو دلالات مختلفة حسب مستويات تلقيه. وفي هذا السياق، يعد التيفو في ثقافة الألتراس ذلك العلم الكبير بحجم الكورفا ذاتها، وهو عبارة عن لوحة فنية باذخة تقدم في لحظة الولوج والدخول (مع بداية المباراة) وأثناء مجريات المباراة... وغالبا ما يتضمن التيفو رسالة مشفرة لألتراس الفريق الخصم، لكن هذه الرسالة تبقى حمالة معان ومنذورة لأن تفهم بطريقة مختلفة. وأمثل لهذا التنويع في بناء المعنى بتيفو «**الغرفة 101**» الذي ألبس بعدا سياسيا بينما الألتراس الراجوية ادعت أن الأمر لا يعدو كونه رسالة إلى الفريق الخصم ليس إلا.

4) تعد الكورفا فضاء لخلق الحدث الفرجوي؛ إذ تنبعث منها فرجات تتيح إمكانية تحقيق التجربة البينية.

ولعل ما يميز فرجة الكورفا هي تلك الخصائص الطقوسية والجمالية التي تسعفها في إيقاف الزمن الذي نحيا فيه لارتياد زمن الفرجة. وقد تتضمن فرجة الكورفا حركات تعبيرية رفيعة المستوى كما هو الأمر بالنسبة إلى حركات التلويح بالأيادي، أو العاصفة (النزول الجماعي إلى الأسفل بعد تسجيل الهدف)، أو عناصر فنية أخرى. كما أنها تعرض أمام جمهور يتكون من أغلبية لها ذاكرة مشتركة مع صانعي الفرجة، جمهور مدرك لمفردات دراماتورجيا فرجة الكورفا. وفي هذا الإطار، فإن انفصال الفرجة عن الحياة اليومية لا يصل إلى حد القطيعة، ولكنه يجعلها تجربة مكثفة وموسومة Marked. وهذا ما يتيح إمكانية ما يدعوه V.Turner بـ Communitas، أي لحظات التوهج الوجداني بين سائر أفراد الألتراس التي تندثر فيها الفوارق الاجتماعية بينها لتتحول إلى شيء آخر، كالزمالة المبنية على التجربة الجماعية المشتركة، وهي تجربة الشغف السرمدي. و«الكميونيتاس» باللاتينية هي المجتمع غير المنتظم حيث يكون الناس جميعا سواسية. وتكون محصلة هذه التجربة الوجدانية الفريدة التي تلغى فيها الفوارق الاجتماعية وغيرها اختراق الهوة بين الملاحِظ والملاحَظ، المتلقي والمرسل، وتنتج «خلقة» Habitus مشتركة من حيث هي جماع سلوكات ومهارات مكتسبة اجتماعيا تضم كلا من صانعي الفرجة والجمهور. هكذا، ينبعث المجتمع مجددا عبر ومن خلال الفرجة بوصفها حدثا استثنائيا بِيْنيّا.

يُنظر إلى الفرجة - في الغالب الأعم - بوصفها حدثا ملموسا ومحدودا في الزمان والمكان يتضمن عرض فعل ما، والحال أن فرجة الألتراس هي أيضا طريقة لفهم بعض السلوكات الإنسانية في شتى تمظهراتها الفرجوية بما فيها الجوانب الأدائية. وهنا تحديدا يحق لنا أن نتساءل: ما هي الحدود الفاصلة/الواصلة بين ما هو أدائي وما هو فرجوي؟ كيف يمكن تمثل ديناميات الأدائي والفرجوي في فرجات الألتراس؟ يتضمن مفهوم الأدائية performativity مستويات عديدة من المعاني. ومع ذلك، لا يجوز أن يكون وضوح هذه الدلالات المختلفة بمنأى عن مراعاة مقتضى الحال. لذلك، يمكن اعتبار الأدائية performativity، بادئ ذي بدء، تمظهرا للتمسرح theatricality ؛ بمعنى أنه إذا كان شيء ما أدائيا فهو يشبه في ذلك من حيث الشكل والأهداف والآثار عرضا أدائيا أو مسرحيا ما. أما «أدائي» performative، فهو يحيل على مفهوم فلسفي دقيق يخص صيغة وقدرة الكلام الأدائي، ويتصل اتصالا وثيقا بمجال التداولية اللسانية عند الفيلسوف اللساني جون أوستين (Austin). لقد عرّف هذا الأخير «الأدائي» بوصفه تلفظا لا يعبر عن وضعية سابقة بأيّ شكل من الأشكال؛ ذلك أنه يؤدي فعلا ما أثناء فعل الكلام؛ فالكلام الأدائي يفعل ما يقوله أثناء التلفظ؛ وهو بذلك عمل مضمن في القول (أو العمل بالقول an illucutionary act)...

11 - Fischer-Lichte, « Culture As Performance: Theatre History as Cultural History », in Acts/Proceedings, Historia Do Teatro E Novas Tecnologias, 2.

تؤكد إيريكا فيشر ليشته، في مناسبات عدة، على هذا الأمر: «استنادا إلى ما ورد في كتابي الأخير «جماليات الأداء: نظرية في علم العرض»، فإن الفرجات تجسد حالة من البينية؛ ذلك أن الفرجة ترتهن بفعل تلك الحالات التي تتحقق عبر الحضور الجسدي للمؤدين والجمهور. فالجمهور المشارك يتأثر بكل ما يصدر عن المؤدين، وبدورهم يتأثر هؤلاء بردود فعل الجمهور. هكذا، لا يتحقق الوجود الفعلي لفرجة ما إلا أثناء سيرورتها حيث تنبعث من التفاعل بين المؤدين والجمهور».

-Erika Fischer-Lichte "Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between". New Theatre Quarterly, 25, 391-401.

وتجدر الإشارة إلى أن أوستين استثنى الخطاب المسرحي في نقاشه؛ لأن هذا الخطاب لا يعبر حقيقة عن نوايا المؤدي أثناء فعل التلفظ وهو يتقمص دورا ما... ومع ذلك، يستوعب مفهوم «الأدائي»Performative مفاهيم أخرى من قبيل تنفيذ وتحقيق فعل ما. وهذا الفهم، بدوره، هو استيعاب للخلاصات التركيبية التي وصلت إليها الفيلسوفة الأمريكية جوديث باتلر Judith Butler التي تقول في هذا الصدد: «تفعل أفعال الكلام الإنجازية performative utterances ما تقوله في لحظة النطق بها. فهي لا تعد أفعالا عِرفية فحسب، بل تعد أفعالا «شعائرية» أيضا كما عبر عن ذلك أوستين. إنها تفعل فعلها بمقتضى الصورة الشعائرية التي تكتسبها. كما أن تِكرارها في الزمان يجعلها تحتفظ لنفسها بفسحة عمل لا تقتصر على لحظة النطق بها في حد ذاتها. صحيح أن فعل الكلام الإنجازي يفعل فعله في لحظة النطق به؛ وبما أن لحظة النطق هذه تندرج ضمن شعيرة، فإنها لا تكون لهذا السبب لحظةً غفلاً معزولة أو متفردة. فحتى حين تكون اللحظة مدرجة في طقس، أو جزء من شعيرة تكون عبارة عن تاريخية مكثفة condensed historicity. إنها تتخطى نفسها في اتجاهي الماضي والمستقبل؛ وأثر استدعاء السابق والآتي هو الذي يشكل لحظة النطق، وينفلت منها في الآن ذاته»[12].

ربطت باتلر -هنا- الأدائية بالهوية لتخلص إلى أن الهوية ليست ثابتة، أو حتى سابقة على الوجود الإنساني، بل هي بناء وسيرورة قابلة للتحول والتغير؛



ذلك أن الهوية تبرز بوساطة الأداء، وليس العكس بالنسبة إلى باتلر دائما. أما بالنسبة إلى فيشر ليشته، فالفعل المسرحي يكون دائما أدائيا.. لكن في المقابل، ليس كل فعل أدائي مسرحيا... حيث يُحدد مفهوم الأدائية الكيفية التي يتأسس بموجبها المعنى انطلاقا من الإدراك في أثناء الحدث المسرحي/ الفرجوي. ويتضمن هذا التحديد بأن الأدائية غير قارة، بل متحولة، تتغير بناء على محتوى العرض وطبيعة الجمهور؛ إذ توجد عوامل عديدة تؤثر على الأدائية، منها مستوى إدراك الجمهور، وانتظاراته الثقافية والفنية، وتفاعله العاطفي مع ما يعرض أمامه... وفي هذا السياق، تنطبق مقولة الفيلسوف الإغريقي Heraclitus (544 ق. م) «لا تستحم في النهر مرتين» على الفرجة وتحولاتها؛ ذلك أن مياه النهر في تدفق مستمر، وبالتالي فهي ليست المياه نفسها في المكان ذاته... وينطبق الشيء نفسه- أيضا- على الفرجة بوصفها حدثا آنيا وزائلا ومنفلتا، فلا يمكن الحصول على الفرجة نفسها مرتين؛ ذلك أن دينامية المؤدي/الجمهور تكون مختلفة في كل عرض فرجوي... وعليه، فإن هذا التوصيف ينطبق أيضا على فرجات الكورفا. كما تبرز هويات الألتراس وتتجدد انطلاقا من منجزاتها على أرض الكورفا وخارجها. وبالنظر إلى تصور باتلر للأدائية، يمكن عدِ فرجة الألتراس أبرز تمظهر للأفعال الانجازية من حيث هي <تاريخية مكثفة>.

الألتراس و«المجال العمومي»

تعد **«سياسات الشارع»** «مجالا للنزاعات والآثار المصاحبة لها بين الجماهير والسلطات، والتي تم تشكيلها والتعبير عنها بشكل عرضي في المساحة المادية والاجتماعية للشوارع من الأزقة إلى الأرصفة الأكثر وضوحٍا أو الحدائق العامة أو المناطق الرياضية».

(آصف بيات، 1997 ، ص 63)

تشمل فرجات الألتراس مجموعة هائلة من الممارسات الأدائية داخل/ خارج بنايات الملاعب الرياضية مثل الغناء الجماعي، وحركات التلويح بالأيادي، وإطلاق الأشرطة الورقية، والشرائط الملونة في الهواء، وإشعال الشهب الصناعية، والتيفووات، والسير في الشوارع المؤدية إلى الملعب بالبانر Banner

12 - Judith Butler (1997) Excitable Speech: A Politics of the Performative. New York: Routledge, 3.

Cortege، ورفع السنانير (الأعلام الكبيرة)، والعروض واسعة النطاق، والجرافيتي (رسومات على الجدران) التي تبرز المجال الحضري الخاضع لسلطة الألتراس، إلخ ... كما تقتحم ممارسات الألتراس في كثير من الأحيان، وبشكل غير متوقع، الأنشطة اليومية المعتادة في المجال الحضري. فهي تربك الانتظارات، وتزعزع الروتين اليومي، وتحول الأماكن العادية المجاورة للملعب أو أماكن الاسترخاء مثل الساحات العمومية إلى أماكن فرجوية. هكذا تمتد أنشطة مجموعات الألتراس إلى أبعد من الملعب لتكتسح الفضاء الحضري. ويكشف سعيها للحصول على ظهور قوي في الأماكن العامة وإبراز دورها وريادتها كيف تصبح المدينة موضوعًا لمنافسة رمزية بين مجموعات مختلفة.

وبموازاة هيمنة سلطة الرقابة المفروضة على مفاصل المدينة، تبقى بعض أشكال التسكع الأدائي المستفز للمجال الحضري وسيلة ناجعة لإعادة تملك المدينة من لدن بعض مجموعات الألتراس. ونجد في السياق نفسه أن شخصية المؤدي الجوال (أو المستطرق) le flâneur وسيلة لإعادة تملك المدينة، وتحرير الحياة اليومية من سطوة الثقافة الاستهلاكية كما نظر لها Charles Bau-delaire في القرن 19، وولتر بنيامين في ثلاثينيات القرن الماضي؛ حيث انبعث فن الهابنينغ في الاتجاه ذاته خلال ستينيات القرن الماضي من رحم المدينة، مربكا التقاليد القائمة، ومحتفيا بخاصية الزوال ephemerality، ورافضا تشييء الفن وإخضاعه لإواليات اقتصاد السوق... لهذا كانت تحتل فرجات الهابنينغ الشوارع بهدف تملكها من جديد، وإزاحة القطيعة بين الفن والحياة من خلال إرباك الإدراك الآلي للمحيط من لدن المارة الذين يتحولون إلى جمهور فرجة ما فجأة. والأهم من هذا هو تجسيد فرجة الهابنينغ لفكرة «أدائية الفرجة اليومية»- أدائية بالمعنى الذي ساقته جديث باتلر- أي تكرار مؤسلب للأفعال-، مؤكدة أنه إذا أدى أفرادها فرجة بطريقة استثنائية، فإنه من الممكن خلخلة المعاني والسلوكات التي أضحت طبيعية في الفضاء العمومي، وعادية في الحياة اليومية. وبنفس درجة أدائية الهابنينغ والمؤدي الجوال، تسعى مجموعات الألتراس لإعادة تملك الملعب (أو جزء منه) وممارسة شغفها السرمدي دون قيد أو شرط، مدفوعة بقوة الفعل.

ما هي حدود الفرجة والمجال العمومي إذن؟

بالنظر إلى طبيعة الفرجة، فإنه لا يوجد حد فاصل بين الوهم والحقيقة؛ وهذا ما يجعلها تتراوح بين القدسي والدنيوي، والعام والخاص. إنها ببساطة، تتموضع في فضاءات المابينية. ويعبر «المجال العمومي»، بدوره المجال الخاص، ومجال السلطة العمومية من خلال آلية الرأي العام الذي ينبه بنيات الدولة إلى حاجيات المجتمع. ويعد المجال العمومي مساحة من الحياة الاجتماعية، حيث يتجمع الناس معا لمناقشة القضايا المجتمعية بما فيها السياسات الحكومية. وفي رحاب هذه المساحة الحرة، تتشكل اتجاهات الرأي العام. لقد طوّر هابرماس مفهوم «المجال العمومي» عن إيمانويل كانط ليصف البنى الخطابية التي أفرزها عصر التنوير في بعض المجتمعات الأوروبية منذ منتصف القرن الثامن عشر مع ظهور الصالونات، والصحف، والمقاهي، والنوادي؛ وهي في الغالب تنذر ببزوغ أنوية «المجتمع المدني». وظهر المجال العمومي بالموازاة مع التحولات البنيوية في المجتمعات البورجوازية الأوروبية ليصبح شكلا من أشكال التجمع في «الأماكن العامة» بهدف التداول الحر في قضايا الشأن العام. ومع ذلك، فـ«المجال العمومي» هو أيضا حلبة تتصارع فيها العديد من التجمعات الجماهيرية المتنافسة، وسرعان ما يتحول إلى ميدان معارك، كما أكدت ذلك شانتال موف Chantal Mouffe ذات مرة. ويستعمل ثلة من الفنانين الثائرين المجال العمومي، إذن، للفت الانتباه إلى وجهات نظرهم السياسية مثلهم في ذلك مثل الألتراس المتمردين الذين يتفننون في أساليب الاحتجاج.

باتت الألتراس عبر الجسد الفرجوي تبرز مواقف سياسية معلنة، ومن دون مناقشة أو تداول حر مع الأطراف الأخرى التي تخالفها الرأي. وفي هذا السياق، تتشكل فرجة الألتراس بوصفها نموذجا للفعل السياسي الذي يقع خارج نطاق توافق الآراء السياسية الحزبية، أو حتى باقي الحركات الاجتماعية المنظمة؛ كما أنه لا يخضع مؤسساتيا للأحزاب، أو النقابات، أو المنظمات الأخرى. ومع ربيع الثورات العربية، أصبحت مجموعات الألتراس في العديد من البلدان العربية تعبر عن مزاج الشارع الغاضب، وهو الأمر الذي أحدث تطورا جوهريا في ظاهرة الألتراس؛ وبانفتاحها على مزاجيات الشارع تحولت الألتراس إلى <لا حركات اجتماعية>. ويمكن أن أمثل لهذا الانفتاح بأغنية <في بلادي ظلموني>، وهي أبرز نموذج ضمن تشكيلة أغان أخرى أنجزها الألتراس في الثلاث سنوات الأخيرة: «أوه أوه أوه، لمن نشكي حالي، الشكوى للرب العالي/ أوه أوه

أوه، هو اللي داري / فهاد البلاد عايشين فغمامة، طالبين السلامة، انصرنا يا مولانا/ صرفو علينا حشيش كتامة خلونا كي اليتامى نتحاسبو في القيامة... مواهب ضيعتوها/ كيف بغيتو تشوفوها/ فلوس البلاد كاع كليتوها/ للبراني عطيتوها...» في ظل آثار احتجاجات السنوات الأربع الأخيرة (احتجاجات الحسيمة، جرادة..)، بما فيها حملة <مقاطعون> غير المسبوقة في المغرب، انتشرت هذه الأغنية داخل وخارج الوطن.. كما انتشرت أغان مماثلة ليس فقط في الملاعب، بل أيضا في مرافق أخرى بما فيها الفضاء الأزرق.

هكذا أصبحت مجموعات الألتراس «تؤكد نفسها تدريجيا كقوة احتجاجية جديدة تتوسل شعارات ولافتات وأغان ذات طبيعة احتجاجية وسياسية موجهة نحو السلطة بشكل مباشر، حيث تعيد التعبير عن مطالب باقي الحركات الاحتجاجية داخل فضاء الملاعب الرياضية.»[13] وأحيانا أخرى تتجاوز الملاعب لتتفاعل مع ديناميات الشارع. وخير دليل على هذا هو مشاركة مجموعات الألتراس الطوعية في ثورة 25 يناير بجميع محافظات مصر، وليس فقط في ميدان التحرير: «كانت المظاهرات قد بدأت صباح هذا اليوم، وبدت الشرطة واثقة من قدرتها على فضها قبيل المغرب... لكن هذا التوقع سرعان ما تبخر بعد صلاة العصر، إذ فوجئ الجميع بآلاف من شباب الألتراس يتدفقون على ميادين الثورة في مختلف المحافظات، وحين بدأت الشرطة محاولاتها لفض المتظاهرين كان شباب الألتراس أول من تصدى لها... أما «موقعة الجمل» (2 فبراير)، فتعد من الأيام الأبرز في مشاركة أعضاء «الألتراس» في الثورة، ذلك أنهم كانوا في الصفوف الأمامية التي تصدت للبلطجية الذين اقتحموا الميدان بالبغال والجمال والحمير بغرض تفريق الثوار بالقوة...»[14] ومع تنحي الرئيس مبارك، فرضت أيضا الألتراس أسلوبها المعتاد في الاحتفال؛ إذ انطلقت <شماريخ الألتراس> في سماء مصر احتفالا بنجاح الثورة. والملاحظ هنا هو تواجد الألتراس في الصفوف الأمامية لمواجهة رجال الأمن والبلطجية على حد سواء، وهو الأمر البديهي لدى الألتراس، ذلك أنه من أبرز شعارات الألتراس «جميع رجال الشرطة أوباش»، وهي تعريب لشعار (All Cops Are Bastards) الذي يُختصر في الأكرنيم التالي «A.C.A.B» (المنتشر في جدارات وأدبيات الألتراس).

إن الأثر الجمعي لظاهرة الألتراس -على الصعيدين العربي والمغربي- يدفعنا لاختبار مقولات آصف بيات بخصوص «اللاحركات الاجتماعية» بوصفها كيانات غير منظمة أو ذات قيادات وإيديولوجيات محددة يمكن تحجيمها أواحتواؤها، بل أناس عاديون يمارسون شغفهم فحسب..... وتأتي ديناميكية فن الحضور The Art of Presence في صدارة تلك المقولات، إذ ترتبط بمدى الشجاعة والإبداع اللذين يمكن أن تتحلى بهما مجموعات الألتراس في تأكيد إرادتها الجمعية، وتكريس كل إمكاناتها المتاحة في اكتساح مساحات جديدة تمكنها من أن تكون حاضرة بقوة في المشهد داخل وخارج الملاعب. أصبحت اللا حركات الاجتماعية، أو التابع الحضري urban subaltern حسب تعبير آصف بيات، وسائل أخرى للتغيير في المجتمعات العربية.

تشترك اللا حركات الاجتماعية في العديد من الخصائص مع الحركات الاجتماعية التقليدية، ولكنها أيضا تختلف في نواح عديدة. وفي الوقت الذي تعد فيه الحركات الاجتماعية بشكل عام إجراءً جماعيًا طويل الأمد، منظما بشكل كلي أو جزئي بهدف إلى التغيير الاجتماعي، فإن»اللا حركات الاجتماعية» تتضمن عناصر قوية من العفوية والفردانية والمنافسة بين المجموعات، من بين ميزات أخرى»[15]. وينطوي تحول ديناميكيات الشوارع إلى سياسات الشارع street politics على استخدام الفضاء الحضري بوصفه قوة، حيث تصبح أرصفة الشوارع والطرق المتقاطعة والمجالات الحضرية مساحات للتجمع والتعبير العام، كما يوضح بيات. ويعرّف بيات سياسات الشارع على أنها «بؤرة النزاعات والآثار المصاحبة لها بين الجماهير والسلطات، والتي تم تشكيلها والتعبير عنها بشكل عرضي في المساحة المادية والاجتماعية «للشوارع»، من الأزقة إلى الأرصفة الأكثر وضوحا، أو الحدائق العامة، أو الفضاءات الرياضية»[16]. وقد اتسعت دوائر المجال العمومي العربي مع الألتراس وباقي <اللا حركات الاجتماعية> عبر تطور نوع جديد من الديمقراطية التشاركية الواسعة النطاق. والملاحظ أيضا هو غزو هذه المجموعات للفضاء الأزرق وباقي مواقع التواصل الاجتماعي لإبراز دينامياتهم، وإنجازاتهم من خلال الصور والفيديوهات...

كما صارت مجموعات الألتراس تنافس

13 - اسماعيل حمودي، يونس خراشي، محمد جليدن «الإلترات فاعل سياسي وحركة اجتماعية مضادة للسلطة»، (ملف خاص، أخبار اليوم 30 نونبر – 01 دجنبر 2019)، ص. 11.

14 - أكرم خميس، ثورة جيل ألتراس، (المنظمة العربية لحقوق الإنسان: 2012)، صص. 70-67.

15 - Asef Bayat, «Un-civil society: the Politics of the <Informal People>", (Third World Quarterly, Vol 18, No I, 1997: pp 53-72), 57.

16 -Bayat, p. 63.



التدوين السياسي في الفضاء المعلوماتي مع تدفق شبكة الأنترنيت، وانتشار مواقع التواصل الاجتماعي، وهذا ما أنشأ مجالا عاما افتراضيا يضاف إلى «المجال العمومي» التقليدي الذي كان يتسم بالمحدودية في ظل نظم شمولية أو شبه شمولية. كما يضاف إلى التدوين السياسي الذي قامت به ثلة من شباب مصر وتونس وبلدان عربية أخرى (نواره فؤاد نجم، ووائل غنيم، وأسماء محفوظ، ومنير بن صالح...) بوصفهم محركا للثورة، ومحفزا للتغيير الاجتماعي والسياسي. فمن خلال «الفايسبوك»، وغيره من وسائل التواصل الاجتماعي، تحقق الالتفاف على رقابة النظام البوليسي والتعتيم الإعلامي بتونس، وجرى نقل أحداث سيدي بوزيد وتعميمها في ربوع تونس. وفي مصر، خُطط لتبادل المعلومات اللوجيستيكية لاحتلال الميادين على صفحات «الفايسبوك»...

ومع ذلك، لا بد من التأكيد، في هذا المقام، أن شبكات التواصل الاجتماعي هي مجرد وسائل لتحقيق الديمقراطية في عالمنا العربي، واستعمالها لا يجب أن يتعدى كونها وسيلة ناجعة للتواصل في عصرنا الراهن. لم تكن هذه الوسائط المحرك الأساس للحراك، كما يدعي كثيرون... بل إن المحرك الرئيس للثورات العربية هو تغييب «التسعة والتسعين في المائة» من تسيير الشأن العام، بالإضافة إلى تدهور أوضاع المواطنين على أكثر من مستوى... وهو ما يثمنه المفكر العربي عزمي بشارة بقوله: «لو جلس الجميع على «فايسبوك» لما قامت الثورة.. لقد أصبح كل من لديه «فايسبوك» يظن أن له دورا كبيرا في صناعة التاريخ.. هذه المواقع قامت فقط بدور التعبئة الإيديولوجية في الثورات». وعلى الرغم من ذلك، فإن الوسائط الرقمية قرّبت المسافات بين الثوار... لهذا، يمكن عدِ دراسات الفرجة من أهم المجالات البحثية التي قد تسعفنا في مقاربة فرجات الاحتجاج بما فيها ما أفرزه الربيع العربي من زخم هائل من العروض المشاكسة في الفضاءات العمومية، وفرجات الألتراس الحالية التي أصبحت تستفزنا بين الحين والآخر بإرباكها الحدود بين الرياضي والسياسي...

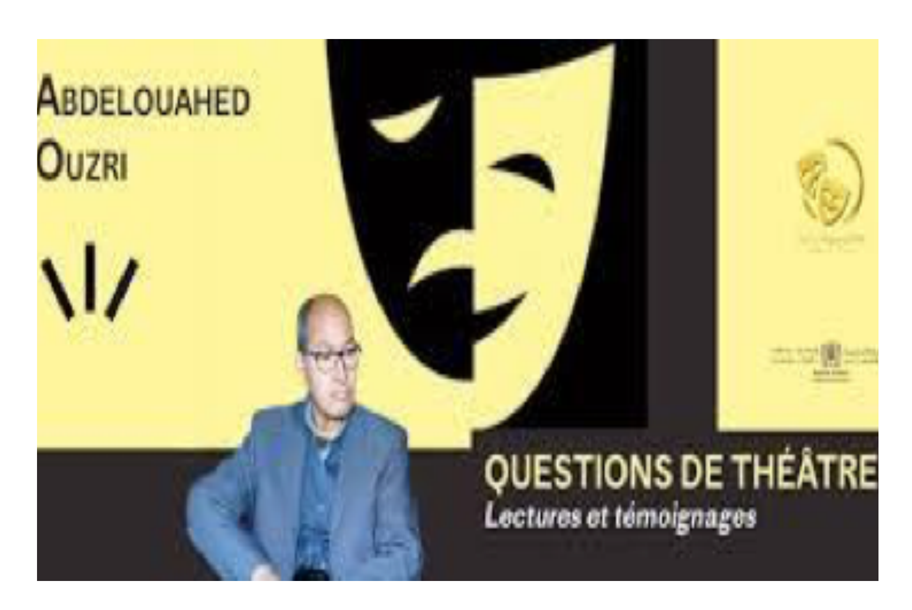
خلاصة تركيبية

إلى هنا، يمكن القول إن الفرجة جزء لا يتجزأ من السلوك الاجتماعي، وهما معا يوجدان قيد الاختبار ضمن عملية الشرعية الاجتماعية. كما أن هناك شبه إجماع لدى الباحثين في مجال دراسات الفرجة على أن التحقق المادي للفرجة مشروط على الأقل بتوفر خمسة مبادئ: مبدأ المباشرة الذي يفرض على الفرجة أن تكون حية؛ ومبدأ الارتجال بوصفه أساس الفرجة حتى حينما تكون مبنية على نص مكتوب؛ ومبدأ المشاركة الذي يجعل من الفرجة عملا تشاركيا، فليست هناك فرجة فردية، ومن ثِمَّ لا يوجد مسرح فرديّ لأن التحقق الفعلي للفرجة يكمن في وجود مؤدي/ مؤدين وجمهور؛ ومبدأ الشرعية، فبما أن الفرجة جزء لا يتجزأ من السلوك الاجتماعي فإنها تتماشى مع سيرورات الشرعية الاجتماعية. أما المبدأ الخامس والأخير فهو الأفق الاستشرافي للفرجة؛ إذ تكمن سلطة الفرجة في قدرتها على إبراز ما هو مستحيل في الواقع، أو ما لم يتم تخيله بعد... لهذا فهي رقص على حد السيف. وفرجة الألتراس لا تخرج عن هذا السياق...

عبد الواحد عوزري وأسئلة المسرح المغربي من التفسير إلى التأويل

عياد أبلال

يعتبر عبد الواحد عوزري علامة فارقة في المشهد المسرحي والثقافي المغربي، زاوج بين التنظير والممارسة، في اشتغاله في المسرح وبالمسرح، باحث مسرحي أكاديمي رصين، بخلفية جمالية وبيداغوجية، وخريج جامعة باريس، إحدى أهم وأعرق الجامعات الفرنسية، فقد تم تأسيس جامعة باريس في النصف الثاني من القرن الثاني عشر، ولكن في عام 1970 تم إعادة تنظيمها إلى ثلاث عشرة جامعة مستقلة، فهو ابن جامعة باريس عشرة، نونتير، ومؤسس إلى جانب المبدعة المسرحية الكبيرة ثريا جبران، لمسرح اليوم، مخرج ومنشط مسرحي، ومستشار فني للإذاعة والتلفزة، وبالإضافة لكونه أخرج العديد من النصوص المسرحية، كتب عدة نصوص باللغتين العربية والفرنسية، لكنه بقي وفيا للغة الضاد في الكثير من مقالاته وقراءاته النقدية، ولعل الكتاب الذي بين أيدينا خير دليل على ذلك، فالكتاب «أسئلة المسرح » نشرت معظم نصوصه باللغة العربية في جرائد ومجلات عربية ومغربية.



بين الإخراج والتأريخ

يعد عوزري من القلائل الذين انشغلوا بسؤال المسرح كتابة، نقداً، اخراجاً، وتأريخاً، وهو بحق يعد أحد المتخصصين في السياسات الثقافية والمسرحية، ناهيك عن التدبير الفني والثقافي والجمالي لأبي الفنون. ولكونه مغرما حد الانهمام بالمسرح، فإنه سرعان ما ترك إدارة المعهد العالي للمسرح كمساعد المدير، والذي التحق به في 1986، حيث ترك بصمته المتميزة والمخضبة بكثير من الجدية والصرامة المعرفية والتكوينية، وهو الشيء نفسه الذي طبع تجربته في «مسرح اليوم» منذ 1987.

انجذب عبد الواحد عوزري منذ وقت مبكر إلى مسرح الهواة الذي كان مهيمناً في أوائل السبعينيات بوصفه أنموذجاً للمسرح الطليعي الجاد الذي يعبر عن ضمير الشعب المغربي بكافة أطّيافه وتوجهاته السياسية والفكرية، ولا يهادن أحداً من أجل الحصول على بعض الهبات الرخيصة والعطايا الزائلة، وهذا هو شأن المثقف الأصيل في كل مكان من العالم. فلا غرابة أن يختار عوزري دراسة الإخراج المسرحي في فرنسا، ليعود إلى وطنه متسلحاً بعشرات الأفكار التي احتشد بها رأسه القلق، ليجد لها مكاناً مناسباً للتطبيق، وهو من جانب آخر باحث مسرحي كتب العديد من الدراسات والبحوث التي أغنت المكتبة النقدية المسرحية في المغرب، ولهذا كانت ولادة فكرة «مسرح اليوم» أمراً لابد منه.

إن مخرجاً جاداً ومتحمسا من طراز عبد الواحد عوزري لابد أن يؤسس أرضية

خصبة لتجربته الإخراجية التي دشنها بعمل جميل وهو (حكايات بلا حدود) والذي استمده من بعض النصوص الصحفية للشاعر محمد الماغوط، ثم عزز هذا العمل بمسرحية (بو غابة) التي استّوحاها عن (السيد بونتيلا وتابعة ماتي) لبريخت، ثم أردف رصيده الإخراجي بمسرحية (نركبو الهبال) التي كتبها بنفسه، وهكذا توالت أعماله المسرحية الجادة والرصينة والتي بلغت أربعة عشر عملاً مهماً عُرض أغلبها في العديد من العواصم العربية والأوربية [1]

تعد رؤية عوزري للمسرح رؤية غنية ومكثفة على مستوى مرجعياته الثقافية والفنية، وكذا على مستوى خلفياته التقنية والاحترافية، فالعرض المسرحي بالنسبة إليه عرض متكامل وكلي الوحدة، حيث لا انفصال بين السينوغرافيا، وتدبير الخشبة، وإدارة الممثلين، والديكور، والحوار، والإنارة...إلخ، وكل فصل بالنسبة إليه هو فصل من أجل القراءة وإعادة القراءة بعد العرض المسرحي، وقبل تحويل النص المكتوب إلى فرجة، ولهذا تجده لا يغفل جانبا، ولا يهمل تفصيلا، وهو ما يتضح



من خلال قراءاته العاشقة والنقدية للدراماتورجيا في الكثير من العروض-النصوص.

إذا كان مؤرخ المسرح، هو في العمق ممارس يربط بين الأجيال والحساسيات، فإن عوزري وعبر العديد من مقالاته وكتبه، تجده يتناول كل الفرق والحساسيات التي بصمت المسرح المغربي، وهي الخلفية المرجعية النظرية التي جعلته في "مسرح اليوم" يعمل إلى جانب ثريا جبران على ضمان خط الاستمرارية، فتجده يعمل على إدماج أجيال الشباب من خريجي المعاهد المسرحية، إلى جانب الأسماء الكبيرة، من قبيل: عبد الله العمراني، في مسرحية "البتول" ومحمد اللوز في مسرحية "العيطة"، للمثال لا الحصر، خاصة وأنه جمع الحسنيين، التأطير الأكاديمي، الإشراف الفني، الإخراج والكتابة النقدية المسرحية، فهو، إلى جانب أعمدة المسرح

المغربي مارس الهواية والاحتراف في المسرح، باحثاً وأستاذاً، بحيث سبق له الاشتغال كمؤطر وأستاذ بالمعهد العالي للفن المسرحي التنشيط الثقافي([2]).

تأسيساً على ما سبق، تأتي تجربة المخرج المسرحي عبد الواحد عوزري، من خلاله كتاباته الموازية ([3])، لتنير مسار المسرح المغربي منذ بداياته، لما قبل الاستقلال، مروراً بستينيات وسبعينيات القرن الماضي، وصولا للممارسة المسرحية الحديثة والمعاصرة،

---

1 - الهوامش والإحالات:

- عدنان حسين أحمد، حوار مع المخرج المغربي عبد الواحد عوزري، موقع الحوار المتمدن، على الرابط: http://www.ahewar.org = مستعاد 12/03/2019

2 - أنظر محمد بهجاجي، ضمن ملف شهادات في تجربة عبد الواحد عوزري، جريدة البيان المغربية، عدد 9 دجنبر 2018، ص، 7.

3- صدر للمخرج عبد الواحد عوزري عدد من المقالات والدراسات والكتب، من بينها للمثال لا الحصر:

- المسرح في المغرب.. بنيات واتجاهات باللغتين العربية والفرنسية سنة 1987 و1988.

- تجربة المسرح، سنة 2014.

- قريبا من الخشبات، بعيدا عنها، الطبعة الأولى، دار النشر المغربية، 2018.

- أسئلة المسرح، الطبعة الأولى، 2018

والتي عرفت الكثير من التحولات الفنية والتقنية والجمالية، من خلال غوصه في كل النصوص المؤسسة للمسرح المغربي، سواء كانت نصوصا مسرحية، أو نصوصا نقدية، محاولا التأريخ للمسرح المغربي، بحيث يتوقف كثيرا في مجمل كتاباته على مدى نضج عدد من التجارب التي تعتبر بحق مؤسِسة للمسرح المغربي المعاصر، والذي انفتح على آفاق تجريبية واضحة، من خلال استفادة المسرح المغربي من تجارب خريجي المعاهد المسرحية الشباب، جعلته مثار اعجاب عربي، خاصة وأن هذه النصوص تعتبر في العمق ملمحا من ملامح فرادة وتميز المسرح المغربي.

فبعدما تناول في كتابه: "قريبا من الخشبات، بعيدا عنها"، عددا من التجارب المغربية الرائدة والشبابية: محمد تيمد (نومانس لاند)، محمد مسكين (امرأة، قميص، زغاريد) و(نيرون السفير المتجول)، بوسلهام الضعيف (فويتزيك)، فاضل يوسف (أيام العز)، المسكيني الصغير، عبد الكريم برشيد (عنترة والمرايا المكسرة) و(عطيل والخيل والبارود)، محمد تيمد (الزغننة)، محمد أمين بنيوب (كرنفال)، الحسين الشعبي (الساروت)، عبد المجيد الهواس (شجر مر)، محمد الأشعري (شكون انت)، الزبير بن بوشتى (زنقة شكسبير) و(رجل الخبز الحافي)، محمد الكغاط ، عصام اليوسفي (دموع بالكحول)، عبد المجيد سعد الله (زهرة بنت البرنوصي)، عبد الإله بنهدار (عيوط الشاوية[4]). تناول في كتابه "أسئلة المسرح"، عددا من القضايا والأسئلة ذات الصلة، والتي توضح بعمق أهم العراقيل والصعوبات التي تواجه المسرح المغربي، كما تسلط الضوء على أهم المراحل التأسيسية التي مر بها طيلة ستين سنة الأخيرة.

رهان التلقي التأويلي للمسرح المغربي

يعتبر كتاب "أسئلة المسرح"، أو قضاياه، حسب ما يحلو لعبد الواحد عوزري ترجمة "questions de théâtre"،([5]) امتداداً في العمق لكتاباته السابقة حول المسرح المغربي، بشكل يجعلنا نستخلص الخيط الناظم والواصل بين مختلف انتاجاته الكتابية، من ارهاصات المسرح المغربي الأولى، والتي تعود لما قبل الاستقلال، إلى التأسيس الفعلي، ومن ثم إلى مرحلة النضج، الذي يقتضي انبثاق النقد المسرحي كممارسة مكملة وبانية، وهو ما أرصاه بكتابه الأول التدشيني: "المسرح المغربي، بنيات واتجاهات"، الصادر سنة 1997، حيث قدم قراءته للمنجز المسرحي المغربي من البدايات إلى الامتداد، مقترحا من خلالها مقاربة تميز بين أربع حقب تتوزع مسارات المسرح في المغرب :

- مرحلة المقاومة: (من العشرينيات إلى الاستقلال)، انخرط فيها المسرح المغربي في مواجهة الوجود الاستعماري، مؤكدا على إثبات الهوية ضدا على محاولات الاجتثاث التي كانت تهدد المشترك المغربي لغة وثقافة وعقيدة.
- مرحلة البحث عن توازن (من الاستقلال إلى بداية السبعينيات)، دشنها جيل جديد من المسرحيين الذي مارسوا "المسرح، حسب المؤلف، كمجرد فن للترفيه" ضمن منطقة محايدة، بعيدا عن الصراعات السياسية والاجتماعية التي طبعت تلك المرحلة.
- مرحلة بداية الوعي (إلى منتصف الثمانينيات)، قادها جيل رافض، متشبع بمرجعيات وسياقات السبعينيات، ومقتنع بالحاجة إلى دلالة جديدة لممارسة المسرح في المغرب.
- مرحلة جيل المسرح التي ابتدأت في الثمانينيات، انتهاء بتاريخ إنجاز البحث سنة 1995، وتتميز بالخصوص باختيار المسرح كمهنة، وليست فقط كأداة مقاومة، أو ترفيه أو بحث عن توازن. ووفق المنهجية المعتمدة، فهذه المرحلة لا تقيم قطيعة مع ما مضى، لكنها تطور المكتسبات وتفتح الأفق أمام إمكانيات جديدة للتفكير والممارسة([6])، التي خبر معالمها وعوالمها عبد الواحد عوزري طيلة العقود الأربعة الماضية.

وإذا كانت مرحلة الثمانينيات تشكل مرجعياً مرحلة نضج المسرح الهاوي، وانبثاق المسرح الاحترافي، فإنه تناولها في الكثير من كتاباته بالتحليل الذي لا يمكن أن نفصل فيه الذاتي عن الموضوعي، لما حصل من انهمام لهذا المخرج والكاتب بالمسرح كتابة، اخراجاً ونقدا وتأريخاً، بشكل يجعل اشتغاله الكتابي والتأريخي للمسرح ينفصل عن التفسير ليعانق مسارات التأويل، حيث تظل ذاتيته المسرحية ثاوية في عمق مكتوبه وملفوظه التعبيري.

4 -سعيد الرفاعي، عبد الواحد عوزري، قريبا من الخشبات... بعيداً عنها، على الرابط: www.hes-press.com

5 Abdelouahed Ouzri, Questions--de théâtre, éd chemins croisées, Casablanca, 2019, pp . 37-76.

6 - محمد بهجاجي، تجربة المسرح» مرايا عبد الواحد عوزري ، جريدة الاتحاد الإشتراكي، عدد 11/04/2014، ص، 12



ضمن هذا الأفق، يمكن أن ندرج كتابه: "قريبا من الخشبات... بعيداً عنها"، الصادر عن دار توبقال بالمغرب سنة 2018، والذي يشكل اللبنة الأولية لكتاب "أسئلة المسرح"، الصادر بالفرنسية في بداية 2019، إذ بالرغم من احتفاظه بأهم ثيمات ومواضع الكتاب السابق، والذي صدر باللغة العربية، فإنه تجاوز ذلك لطرح قضايا مخصصة أساسا للقارئ الفرنسي أو الفرنكوفرني، بكل ما يقتضيه الأسلوب ومنهج عرض أفكاره ورؤاه في المسرح وقضاياه، مشياً على دربه الخاص في الكتابة والإصدار باللغتين، لذلك، نجد أن كتاب "أسئلة المسرح"، هو تتمة مزيدة لكتاب "قريبا من الخشبات، بعيداً عنها". ويخضع للتقسيم المنهجي نفسه إلى حد ما، فهو كتاب يمتد على 157 صفحة، وينقسم إلى أربعة مقامات: قضايا- قراءات- شهادات- ومسارات.

وصلا بما سبق، يمتد كتاب: "أسئلة المسرح"، الذي يقع في 119 صفحة من الحجم المتوسط، زمنيا على امتداد عمر المسرح المغربي منذ الاستقلال إلى الان، فهو وإن كان يعالج نقديا وتأريخيا وجماليا المسرح المغرب، منذ ثمانينيات القرن الماضي، وخاصة في النصف الثاني من الثمانينيات، وهي الفترة التي شهدت ميلاد "مسرح اليوم"، وبداية اشتغال عوزري المسرحي كهاو، فإنه في معالجته للعرض المسرحي المغربي، يغوص عميقا في خلفياته ومرجعياته الفنية والثقافية وأحيانا السياسية، يؤرخ لممارسة ما تزال تعيش الكثير من المشاكل والصعوبات، بشكل يجعل كتابة عوزري على المسرح كتابة مزدوجة، كتابة العاشق للفن المسرحي، الممارس من الداخل، وكتابة الخارج عنها، والناظر إليه بمنظار النقد المعرفي- الجمالي.

عمليا، يمكن تقسيم كتاب أسئلة المسرح إلى مقامين: مقام المقاربات في 86 صفحة، ومقام الشهادات في 34 صفحة، وهو بذلك، يؤسس في كتابه لثقافة الاعتراف والتنويه، مثلما يؤسس للكتابة المسؤولة والجادة التي تحاول إنارة مسارات ودروب الممارسة المسرحية بالمغرب، بحس نقدي، لا يتجاوز النقد إلا لكي يطرح الأسئلة التي تظل عصية على الفهم والاستيعاب، خاصة حينما تمتد هذه الأسئلة في رهانات السياسي.

إن التأصيل للمسرح المغربي في بعده النصي والمشهدي، رهان يتجاوز الخلفية الفرنكوفونية، بالرغم من ثقافة الرجل الفرنسية، إلى خلفيات أنكلوسكسونية وعالمية أخرى، ولذلك، فهو لا يكتفي بجذور المسرح المغربي في المسرح الفرنسي، بل يحاول التقاط مسارات الامتداد والتأثر التي بصمت المشهد المسرحي المغربي، منقبا في العديد من النصوص، سواء كانت مقالات، كتب، نصوص مسرحية، على البعد الغربي فيها، ولكن أساساً عن المكون المغربي لهذا المسرح، على مستوى اللغة العربية الفصحى، الدارجة، أو على مستوى اشتغال الرمز والعلامة والأسطورة والخرافة في هذه النصوص. من خلال نماذج من مسرحيات عبد الكريم برشيد/ قاوتي/ الصديقي وآخرين كثر. ضمن هذا الأفق يتناول عوزري كتابات ورؤى كل من عبد الله شقرون، محمد بهجاجي، عبد الكريم برشيد، عبد الحق الزروالي، محمد الكغاط، محمد تيمد، يوسف فاضل، محمد قاوتي، وإن كان يمنح محمد بهجاجي نصيب الأسد من كتابه:" أسئلة المسرح"(7)، دون أن ينسى أو يتناسى رؤى الطيب الصديقي(8)، خاصة فيما يتعلق برؤيته لتأسيس المسرح الوطني.

وإذا كانت الممارسة المسرحية، وبعيدا عن إشكالية النصوص المسرحية ومدى قدرتها على تجاوز التقليد ومعانقة الحداثة والتجريب في سياق مغربة

7 - -Abdelouahed Ouzri, Questions de théâtre, éd chemins croisées, Casablanca, 2019, p. 115.

8 - Abdelouahed Ouzri, Questions de théâtre, op,cite, pp .19-114

المسرح، على مستوى النظري والممارسة، فإن هذه الأخيرة لا تكتمل ولا تنتعش إلا بوجود مسارح، تشكل الأساس المادي لهذا الفن الفرجوي الموغل في الجمالي والفني، في تقاطعه مع كل الفنون الاخرى، فإن عوزري يخصص حيزا مهما من كتابه للحديث عن مختلف المسارح المغربية من خلال مسرح المحمدية، والدار البيضاء، الرباط تحديدا[9]، منها للتهميش الذي تعانيه المسارح في التهيئة العمرانية للمدن المغربية، مذكرا برغبة الملك الراحل الحسن الثاني تخصيص 1 في المئة من ميزانية الجماعات المحلية للمسرح، حين استقباله لعدد من المسرحيين المغاربة، وعلى رأسهم الطيب الصديقي، وهي الرغبة التي كانت تبتغي تخصيص هذه النسبة المئوية للثقافة عموما، والتي بقيت مجرد رغبة طواها النسيان.

إذا كانت قيمة هذا الكتاب تتجلى في بعده التوثيقي التأريخي بالأساس، من خلال استعراض أهم النماذج التاريخية للمسرح المغربي، فإن قيمة القيم في هذا الكتاب، هو انتقاله في التحليل والربط بين المراحل والأزمنة المسرحية المغربية من بعد التفسير، انطلاقا من مساهمة عبد الواحد عوزري في هذا المشهد، وهو ما يمكن أن نسميه: الملاحظة بالمشاركة التي تقتضي منه تفسير ما حدث، وتفسير ممارسة مؤسسي المسرح المغربي ورواده وقراءة النصوص والعروض المسرحية، من خلال جماليات التلقي الأني والمعاصر، إلى بعد التأويل الذي يقتضي سعة معرفية، وعمقا مفهوميا، وقدرة على استخراج واستنطاق اللا مقول، وإخراجه من الخفاء الى صلب التجلي، خاصة إذا كان هذا الخفاء شديد الصلة بالسياسي والايديولوجي. ولعلنا ننتظر من عبد الواحد عوزري في القادم من كتاباته إنارة الكثير من الغموض والتورية، ليؤسس لنا بلاغة التجلي في الممارسة المسرحية بالمغرب.

في ثقافة الاعتراف والذكرى

من جميل هذا الكتاب، أنه يطفح بالكثير من الحب والاعتراف، وهو ما تعكسه الشهادات [10]، التي تشكل المقام الثاني من مقاماته، وهذه الشهادات تحتفي بناس الغيوان كممارسين مسرحيين قبل أن يحترفوا الغناء الشعبي الملتزم، أو لنقل، إنه احتفاء بالأغنية "الغيوانية" التي شكلت كما تزال أحد المكونات الصوتية والأدائية الغنائية للكثير من المشاهد والمسرحيات. ومن ناس الغيوان، إلى الراحل محمد الكغاط أحد علامات المسرح المغربي الراقي، إلى عبد الحق الزروالي، إلى الطيب الصديقي، تكتمل هذه الشهادات باسترجاع أسماء من قبيل: جان فيلار، كوهن بنديت، الرئيس الفرنسي الراحل فرنسوا ميتران عقب انتخابه سنة 1981، متذكرا ومسترجعا جزءا من ذكرياته المرتبطة بالمسرح خلال إقامته بفرنسا، مبرزا علاقة المسرح بالظروف السياسية والثقافية والاجتماعية، من خلال استرجاعه لتبعات ومآلات ثورة 1968. بحيث كان لفشل هذه الثورة أن تمنح نفسا للمسرح وتقلب قواعده كي تنتج مسرحا جديدا على كل المستويات [11]

على سبيل الختم

"أسئلة المسرح" و "قريبا من الخشبات، بعيداً عنها"، هي قراءات ومقاربات تأويلية، تمنح القارئ الفرنسي، وقبله المغربي فسحة لتأمل المسرح المغربي، وجزءاً من تاريخه المستمر في الانكتاب، والمخضب بالكثير من الهم والمعاناة، خاصة فيما يتعلق بهموم وأشجان المبدع المسرحي ببلادنا. وإذا كان عبد الواحد عوزري، إلى جانب عدد كبير من المسرحيين المغاربة، يشيدون بما تحقق للمشهد المسرحي، فيما يخص البنيات التحتية، وكذا دعم الوزارة الوصية للعروض المسرحية، انجازاً، وترويجاً، ناهيك عن استمرار تجربة التوطين المسرحي، فإن واقع الفرجة المسرحية، بما يتعلق بغياب ثقافة مسرحية شعبية، وقلة، إن لم نقل ندرة العروض المسرحية الاحترافية، مقارنة بما تعرفه بلدان عربية أخرى، ودولية، يجعل المسرح المغربي يعاني من خلل وظيفي في أداء وظيفته التربوية والتنويرية، منفصلا عن جمهوره، بحيث ظل ممارسة فنية نخبوية تشكو الكثير من الحيف، وهو حيف ناتج عن غياب رؤية ثقافية وفنية مجتمعية، باتت تتطلب تضافر جهود كل المعنيين بالثقافة والفن ببلادنا، بما في ذلك القطاع الخاص، كما يشير إلى ذلك عوزري نفسه، مع ما يتطلبه الأمر على المستوى الرسمي، من جعل العناية الخاصة بالمناهج التربوية والإعلامية التي وجب أن تنفتح على الفنون عموماً والثقافة بشكل عام، ضرورة استراتيجية لبناء مسرح مزدهر مجتمعيا.

9 - Ibid,pp.31-42.

10 - Ibid,pp.87-114

11 - Ibid, p . 87-114



انبجاس الهواية.. فرط السوق

أمل بنويس

1 - هل تقبل مجتمعات ما بعد التصنيع التي تتميز بسيطرة الاقتصاد على الحياة الاجتماعية بالفن الهاوي؟..

- هل للفنانين الهواة من وجود مستقبلي في صلب مجتمعات الاستهلاك التي نقلت المنجز البشري من فكرة الكينونة Etre إلى قيمة التملك Avoir حيث صار لكل منتوج سعر وحيث فاق سعر بعض الأعمال الفنية سعر السندات المالية نفسها؟..

- كيف لهواة الفن أن يحينوا Actualisent وجودهم في ظل مجتمعات تستبدل هوياتها باستمرار وتقود انزلاقا واسع النطاق نحو ثقافة البروز والتبدي Pa-raitre حيث الرأسمال الفني هو الإتقان والمهنية؟

2 يتحول المسرح وفنون الأداء يوما بعد يوم من التمثيل إلى الأداء الذي هو إتقان للنشاط الفني الذي تحكمه مقولات البصري Visuel.. مسرح اليوم والمستقبل ليس استعراضي بالصدفة ولكن لأن الاستعراض المبهر المحكوم بالإتقان والمهنية هو صلب الحياة المعاصرة وجوهرها.. كل مسارح العالم اليوم هي استعراضية النزعة Spécialisé.. هذا ما يفسر اختفاء الهواية من فنون ومسارح البلاد المتقدمة. مات مسرح الهواة اليوم كنتاج حتمي لموت المسارح الرسمية وخلفهما المسرح المستقل ذي التمويلات الدولية؛ ذلك أن فرق فنانين عالميين مثل: Romeo Castellucci أو Robert Wilson أو Robert lepage أو غيرهم.. هي بمثابة شركات متعددة الجنسيات والتمويلات التي تأتي من مختلف مسارح العالم كما أن أعضاءها في الغالب ينتمون إلى جنسيات متعددة..

3 العاملون في مجال فنون الأداء اليوم ينتجون قوى فاعلة ومحررة للمجتمعات الواقعة تحت وطأة عبودية سرعة رهيبة هي في تزايد مستمر؛ والفنان المنفصل عن هذه الآلة الإنتاجية الخاضعة للعرض والطلب والقابلة للتسعير والتعيير ليس بإمكانه أن يسهم في تفاصيل عالمه؛ لأنه منفصل عن هذه القوة التحريرية الخاضعة لمنطق السوق.. كلما نحا المسرح نحو الهواية كلما ازداد انفصاله عن روح العالم الذي هو سوق مفرطة في اتساعها Hyper-Mar-ché.. كيف لا والسلعة هي مقولة الوجود الاجتماعي بتعبير لوكاش Lucas

4 يقع الرهان الفني اليوم (المستقبل) على مستوى الفنون البصرية وفنون الأداء بأشكالها الجذرية وغير المعهودة (فن الفيديو/ التجهيزات الفراغية Ins-tallation فن الأداء والبرفورمانس..) لا

على المسرح بشكله المعهود؛ وذلك عبر تغيير جذري في نظام الفنون التقليدي القائم على مبدأ التمثيل والمحاكاة. كل إنسان اليوم بإمكانه أن يضع فيديو على مواقع التواصل الاجتماعي وأن يحظى هذا الفيديو بنسب مشاهدة عالية جدا؛ أي أن إنتاج المعنى لم يعد بيد السلطة والتمثيليات السياسية المألوفة وهذا واقع ينبغي أخذه بعين الاعتبار، لأنه كشف عن حقيقة أن جماهير اليوم تستعجل البروز والتبدي Paraitre والشائعة الطنانة Buzz لا الحقيقة الممثلة والرمز الناتج عنها كما في أعمال المسرح التقليدية؛ والفنون البصرية من فيديو وهولوجرام وإنشاءات فراغية تسمح بذلك.. كلها أشكال فنية معاصرة تعتمد الدراسة التقنية والتخصص في الرقميات والجرافيك ولا مجال فيها للهواية التي تبدو بدون قيمة تذكر في عصر تحكمه السرعة والتنافس. والسؤال:

- كيف إذن لأشكال فنية تقليدية كمسرح الهواة مثلا أن تكسب شرائح جديدة من الجماهير في ظل هذه المنافسة اللا متكافئة للوساطات البصرية الجديدة؟ القصد هنا تحدي السينما والفيديو وفنون العرض الجديدة..

5 -المستقل بديلا عن الهواية..

في البدء كانت الكلمة؛ وفي البدء أيضا كان مسرح الهواة.. هيمنت الكلمة على عصر الإنتاج الخطي وكانت ركيزته الأساس المخطوطة النص؛ فيما هيمنت الهواية على عصر الصراع الإيديولوجي وكانت الخطابة ركيزتها.. وفي جميع الأحوال يمكن أن نفهم اليوم هذا الانزلاق نحو المباشرة التي انتهت بالمسرح العربي إلى الشعبوية؛ نفهم من خلال ذلك لماذا كان مسرح الهواة في كل البلاد العربية بلا استثناء هو الحقل الملائم لاستنبات مؤلفين ملتزمين بالمسرح كشهادة وكنقد عنيف للواقع. كان مسرح الهواة في الماضي عظيما بالفعل لأن إليه يعود الفضل الأول في ظهور الكتابة المسرحية والجيل الأول للمؤلفين العرب للمسرح ولو أن نصوصهم جاءت على مقاسات محلية؛ ومعظمها اليوم يبدو غير قابل للترحال والتجوال بلغات أخرى أو لإعادة الإنتاج بنفس النجاحات السابقة.

على العكس من ذلك يتمظهر المسرح المستقل اليوم باعتباره نشاطا فنيا في صلب التنمية المحلية كما تتبدى أعماله الما بعد تجريبية باعتبارها منتوجا كونيا قابلا للترحال والتجوال عبر الخشبات العالمية.. إنه (المسرح المستقل) يهيمن اليوم على عصر مات فيه الصراع بتعبير بودريار Beaudrillard وصارت أحداثه تحضر افتراضيا وتتناقل عبر الشاشات لتترك انطباعا قويا بأن الحقيقة كامنة في النسخ لا في الأصل، مرتكزاته في ذلك التوهيم وتوالد الصور البصرية بشكل لا نهائي بعيدا عن المباشرة والشعارات السياسية المجانية. المسرح المستقل سمة هذا العصر الرقمي ليس هاويا وليس بيده ان يكون كذلك في عصر تعقدت فيه الشبكات التي تبعدنا عن وهم اسمه الواقع.

6 وهم القبض على تاريخ مضى بغية تجميده سيظل طموح العاجز عن ترهين وجوده في الحاضر؛ ولكنه في ذلك مثل نرسيس المنحني فوق نبعه بغية القبض على صورته بدون جدوى.. هذا الوهم يركب في النفس البشرية عقدة النرجسية ومن ثم الانعكاف على الذات، وكل هذا مناقض للعصر الذي نحياه والذي صار رهين السرعة والمضي قدما دونما التفات أو حنين لما تولى. كل ما ندين به لمسرح الهواة اليوم هو العمل على توثيق هذه التجارب بجمع وأرشفة صور هذه الأعمال وتصنيفها كمادة قابلة للدراسة العلمية؛ وجزء من ذاكرتنا التعبيرية؛ وذلك لإعادة الاعتبار لروادها الذين لهم فضل التأسيس وشرف نشر فنون الأداء بين فئات واسعة من الشعب في وقت تعرضت فيه هذه الفنون لنكران لا نظير له من الجهات الرسمية. أما حلم الإحياء.. بلا تصنيف وفي غياب أرشفة فقد يكون هو الدمار عينه.

---

[1] - من بين هذه الظهائر:ظهير 7 نونبر 1940 والمتعلق بتنظيم مراقبة الأفلام السينمائية ، ظهير 16 أكتوبر 1942 والمتعلق بتقنين ولوج دور السينما، ظهير 25 يوليوز 1949 متعلق بإشهار العقود والتعاون والنقد في مجال السينما



التشكيل والمعمار في المسرح

- مقاربة كرونولوجية-

الحسين فسكا

مدخل:

ارتبطت الفنون التشكيلية بالمسرح منذ ظهوره في فضاءات العرض المفتوحة على الهواء الطلق باليونان، مرورا بالساحات والميادين العمومية في بلدان أوربية، ووصولا إلى قاعات العرض المغلقة المعروفة ب»العلب الإيطالية».

بل إن من «فضل» التشكيل على المسرح أن أصبح من ركائز «التسمية» فيه: ففي تقديم أو عنونة مسرحية ما غالبا ما نعرفها بأنها «في منظر واحد» أو في منظرين اثنين، أو ثلاثة أو أربعة مناظر.

ونقصد بالتشكيل هنا ما له علاقة بالمنظور عامة، سواء كان شكلا هندسيا، أولونا، أو حاملا معماريا، أو حاملا مسطحا، أو قماشا؛ هذا التشكيل الذي عرف، من خلال ارتباطه بفنون المسرح، تطورا تاريخيا نوعيا هاما، منذ مخاضه الإغريقي، إلى تمظهراته الحديثة المرتكزة على التقنيات والوسائط البديلة.

ومعلوم أن «المسرح» ارتبط منذ نشأته بمقولة كونه «أبا الفنون»، إذ يشمل في المتعارف عليه ستة فنون تشكل «الدراما» سابعها، وإن دخلت الست في مكوناتها، وهي: «الشعر، الموسيقى، التصوير، النحت، الرقص، العمارة» (سالم كويندي: «المتخيل المسرحي»، ص63).

فمقاربتنا هذه إذن، تهم «نصف» تلك المكونات بشكل مباشر، وهي: «التصوير والنحت والمعمار»؛ إلا أنها مقاربة يؤطرها محددان اثنان لا بد من بسطهما في البدء، تنبيها وتوضيحا:

أ - إنها مقاربة ترصد الموضوع انطلاقا من العصر الهيليني الإغريقي فما بعده، متجاوزة ما قبله من التمظهرات ذات الصلة في حضارات أخرى كمصر الفرعونية مثلا، وذلك لعدم اكتمال ونضج واستقلالية الفن المسرحي قبل الحقبة اليونانية المذكورة.

ب - هي مقاربة تتبعت توالي تطور المسرح بأوربا دون سواها من البقاع التي عرفت مسرحها الخاص كالمسرح الياباني والأمريكي على سبيل المثال، باستثناء إشارة اقتضاها المقام تهم البيئة العربية في العصر العباسي. والسبب في اهتمامنا بأوربا أن بلدا منها شهد مخاض ولادة هذا الفن هو «اليونان»، به نشأ وترعرع؛ وفي بلدان أوربية أخرى ك»إيطاليا» و»بريطانيا» و»فرنسا» اشتد عوده وتكاثرت ثماره وتشعبت امتداداته...

1- التشكيل التقليدي في المسرح:

1-1 في البدء كان الاحتفال:

ترجع جذور فن المسرح إلى الاحتفالات

الدينية التي كانت تقام باليونان إلى حدود القرن الخامس قبل ميلاد المسيح، تمجيدا للإله «**ديونيسوس**»، إله الخمر والخصب والنماء في الميثولوجا الإغريقية.

ومما كانت تتميز به تلك الاحتفالات على الخصوص: أناشيد «**الديثرامب**» التي تؤثثها رقصات جماعية يرتدي مؤدوها أزياء خاصة.

ومن رحم «الديثرامب» وطقوسه المصاحبة ظهرت «**الجوقة**»، فـ**الممثل** الواحد، والممثلان، ثم الممثلون الثلاثة فما فوق؛ وتناولت موضوعات الإنشاد ومحاورات الممثلين وتعاليق الجوقة عموما أحداثا مستوحاة من **أساطير** اليونانيين، وتصارعات **آلهتهم** فيما بينهم، ومصير **الأبطال البشر** في مواجهة جبروت تلك الآلهة.

2-1 المعمار في خدمة المنظور:

كانت احتفالات «ديونيسوس» تقام في البدء في الهواء الطلق قبل أن تتحول إلى فن عرض جديد هو «**المسرح**»، أوجد لنفسه فضاء جديدا، مفتوحا، لكنه منتظم داخل بناء هو «**التياترون**»: المكان الذي تتم منه مشاهدة العرض.

يتميز «التياترون» بشكله «النصف دائري»، وبالمدرجات الخاصة للجمهور المصفوفة على سفح جبل أو تل أو مرتفع، في مواجهة بناية «**الإسكينا**» التي تشكل واجهتها - بأبوابها الأمامية الثلاثة- منظرا، وخلفيتها كواليس؛ وبين الإسكينا والصفوف الأولى من المدرجات توجد «**الأوركيسترا**» المخصصة لأداء الممثلين أدوارهم، نصف دائرية هي الأخرى، إلى دائرية بخصم الجزء من القرص المتصل مباشرة بالإسكينا.

3-1 الديكور والمناظر وتأثيث الفضاء:

لم تتجاوز مجسمات الديكور منضدة وسط الأوركيسترا استعملت في البدايات ليقف فوقها الممثل محاورا الجوقة، ومقاعد للآلهة، ومنحوتتين على جانبي الإسكينا التي- وإن كانت ثابتة في مكانها- إلا أنها ظلت تناسب جل المسرحيات المعروضة كمنظر خلفي، حيث تحيل واجهتها في الغالب على قصور الملوك وبلاطاتهم.

لكن التقنيين المسرحيين الإغريق استطاعوا بعد ذلك إضفاء طابع الحركية على ديكوراتهم باختراعهم لآليات مكنت من إنجاز منظرين وثلاثة مناظر لنفس المسرحية، تحرك من تحت بواسطة معدات خشبية لولبية؛ كما صنعوا أسرة خشبية مسطحة تصعد إلى فوق وتنزل إلى تحت بواسطة الحبال، واستخدمت هذه الآلية خاصة في المشاهد التي تبين نزول الآلهة إلى الأرض، أو صعود الأبطال البشر إلى السماء.

4-1 الأزياء والماكياج:

كان راقصو الديثرامب الرجال يرتدون **جلود الماعز**، في إيحاء قوي لمكانة "**التيس**" في الميثولوجيا الإغريقية، فـ"**تراخوس**" (ذكر الماعز) يمثل في نفس الوقت روح "ديونيسوس" وعدوه اللدود، يتشبه به حينا ويقدم قربانا حينا آخر. والجدير بالإشارة أن كلمة "**تراجيديا**"، التي صنفت بها المسرحيات المأساوية الطابع، مستقاة من هذا الطقس الاحتفالي الديني.

أما أهم إكسسوار استخدم في المسرح الإغريقي فهو "**القناع**"، حيث استعمل لزخرفة مناظر، لكنه ظهر أساسا لحاجة الممثل الواحد إلى تقنية تمكنه من أداء أكثر من دور.

كانت الأقنعة الأولى من الفخار المحروق، تلاها ظهور أقنعة مصنوعة من مستحضرات نباتية، ثم أقنعة من النسيج مكنت الممثلين اليونان من التشخيص والإلقاء بسلاسة أفضل.

وتجدر الإشارة هنا إلى اهتداء أشهر ممثل إغريقي، وهو "**تسبيس**"، إلى تقنية طلاء الوجه بمادة "**الطباشير**".

2 - التوثيق التشكيلي للمسرح الإغريقي:

تزخر العديد من المتاحف العالمية بقطع أثرية، أنجزت في عصور متعاقبة، من الرومان إلى عصرنا الحديث مرورا بعصر النهضة، توثق مشاهد وشخوصا وكتابا وممثلين من المسرح الإغريقي، هذه حواملها:

- مزهريات وأوان خزفية.
- لوحات فسيفساء.
- جداريات.
- نقوش على الرخام والجبس.
- تماثيل من البرونز والفخار.

أما أشهر المتاحف التي تملك تلك التحف، المعروضة في أروقتها، فهي:

- متحف برلين.
- متحف نابولي القومي.
- متحف الكابيتوليتوس بروما.
- متحف ليون.
- المتحف البريطاني.
- متحف درسدن.
- متحف الآثار بإسطمبول.
- متحف سيراكيوز بصقلية.
- متحف ميونيخ.
- المتحف البريطاني.
- متحف الفنون الجميلة ببوسطن.
- متحف جامعة برنستون.

- متحف اللوفر.
- متحف جامعة روستوك.
- متحف مارتن بفور بزوريخ.

3 - «خيال الظل» والمنظور «الضوئي»:

يشكل هذا الفن محطة مهمة في تاريخ فنون العرض المرئية، وهو من فنون الفرجة الشعبية، كان متداولا في أسواق بغداد خلال العصر العباسي، واشتهر به «**ابن دانيال**».

يقوم هذا الفن على تقنية **تعتيم** فضاء العرض، ثم عكس **الضوء** على مجسم خلف **ستار** أبيض مطلي بمادة **الشمع**، على امتداد أفقي أو مائل، بحيث يظهر المجسم لمن أمام الستار (الجمهور) بحجم أضخم من الأصل، مع تحكم مشغل العرض في تحريك المجسم خفية بواسطة عود خشبي أو سلك معدني مثبت أحد طرفيه بقاعدة المجسم، ويصاحب التحريك إلقاء يجسد منطوق المجسم المحرك.

يقول ابن دانيال واصفا فنه الذي كان يعرف أيضا ب»طيف الخيال»: «**صنفت من بابات المجون ما إذا رسمت شخوصه، وبوبت فصوله، وخلوت بالجمع، وجلوت الستارة بالشمع، رأيته بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال**». («كتاب العربي»، الكتاب رقم 18، ص: 25)

4 - التطور نحو العلبة الإيطالية:

4-1 التقليد والتجديد في المسرح الروماني:

سار المسرح في العهد الروماني . إلى حدود القرن الثالث قبل ميلاد المسيح . على نهج المسرح الإغريقي فيما يخص **مواضيع** المسرحيات، نقلا أو اقتباسا، مع الاحتفاظ بشكل «التياترون» في بناء المسارح الرومانية؛ هذا قبل أن تستقل المسرحيات الرومانية بمواضيعها وابطالها.

إلا أن ما يميز التجربة الرومانية أكثر ما يلي:

- التمظهرات المسرحية **خارج «التياترون»**، وفق ما يعرف حاليا ب»**مسرح الشارع**»، بما تقتضيه من مستلزمات الاستعراض التزيينية في اللباس والماكياج والملحقات؛ ومن أسباب ازدهار تلك التمظهرات الاحتفالية: كثرة الأعياد الدينية في روما القديمة.
- ظهور **الشعر المستعار** («الباروكة») في ملحقات التمثيل، **والأصباغ** في الماكياج، إضافة إلى استمرار استعمال الأقنعة.
- مع بداية العقد الثالث من القرن الأول الميلادي حدثت ثورة في التمثيل



(التشخيص) مع ممثلين اثنين شهيرين: «**بيلاديس**» و«**بانيلوس**» إذ بدآ يقدمان عروضا تعتمد **الإيماء والإشارات** دون كلام (المونولوجات والحوارات)، وهو ما اصطلح عليه فيما بعد بفن «**الميم**» المرتكز أساسا على «التعبير الجسدي» مؤازرا بـ«**التقنيع**» و«**طلاءات الوجه**» المعبرة.

وقد تطور هذا الاتجاه الجديد في التشخيص بروما عند بعض الفرق التي بدأ الممثلون فيها يقدمون عروضا بالحركات والإشارات والإيماءات على نغمات الموسيقى.

2-4 العصور الوسطى وانحصار الآفاق:

انحصر المسرح عموما في العصور الوسطى فيما هو **ديني**، شكلا ومضمونا، حيث استقى موضوعاته من النصوص الإنجيلية وسير القديسين، **واستلهم ديكوراته ومناظره من الكنائس والكاتدرائيات**.

4 - 3 عصور النهضة: انعتاق داخل القاعات

كان لثورة **الإصلاح الديني**، التي قادها الألماني «**مارتن لوثر**»، أثر بالغ في تحرر المسرح من استحواذ المرجعيات الدينية المسيحية، فظهر في مطلع عصر النهضة ما سيصطلح عليه في المتابعات التوثيقية والتصنيفية والمعجمية بـ«**المسرح الكلاسيكي**»، الذي من مواصفاته الانعتاقية نبذ الطابع الكنسي، والعودة إلى الريبرتوار المسرحي الإغريقي والروماني معا، **تهذيبا وتطويرا**، مع طابع أكثر ارتباطا بـ«**الإنسان**» و«**العلاقات الإنسانية في خصوصياتها البشرية**».

وبرزت **إيطاليا** بأروبا قائدة لتطوير الفنون، ومن أبرز ما عرفه المسرح فيها انتقاله إلى **فضاءات مغلقة**، أي **بنايات** داخلية خاصة، تتخذ غالبا شكل «**المستطيل**» (أو «المربع» أحيانا) هيكلا له.

ومما استجد في العروض المقدمة بتلك المسارح المغلقة المبنية: ظهور **الستار الحاجز** بين خشبة العرض والجمهور.

ومنذ مطلع القرن السابع عشر الميلادي، سيفوق فن آخر بكثير، لفترة ليست بالقصيرة، إشعاع المسرح الكلاسيكي: إنها «**الأوبرا**»، التي شيدت لها **مبان أفخم**، سيتناوب على تقديم العروض فيها منشدو ومنشدات الأوبرا، وممثلو وممثلات المسرح، على السواء.

5 - المسرح الحديث: التشكيل والتأثيث في خضم تعدد الاتجاهات

عرفت تجارب المسرح الحديث والمعاصر تحولا شاملا من الكلاسيكية المتأخرة للقرن الثامن عشر الميلادي إلى عوالم مقاومة لها في القرن الموالي، فعوالم أرحب في القرن العشرين.

وقد اتسم هذا التحول عموما بارتباط شبه عضوي بـ«**منطلقات فكرية**» و«**مواقف فلسفية**» طبعت **الآداب والفنون**؛ ومن ثم أمكن تقسيم تلك التجارب إلى أربعة أنواع:

5 - 1 الأبعاد الرباعية للتشعبات:

- اتجاهات خرجت من حضن **الفن**، لا الفكر، خاصة **الرسم**، ثم النحت (بوثيرة أقل)، ومنها اتجاهات نوعية **كالتجريدية** و**السريالية** و**التكعيبية**...
- اتجاهات احتضنها **المسرح** دون غيره من الأجناس الأدبية والفنية، أو أكثر من



غيره في الأدنى، **كالتجريب الملحمي والعبث**...

- اتجاهات اعتمدت **الفكر** أساسا **كالماركسية والوجودية**...
- اتجاهات وجدت امتداداتها في **الفكر والفن معا كالرومانسية والواقعية والرمزية والواقعية الجديدة وما بعد الحداثة**...

وفيما يلي أبرز مواصفات الارتباط بين عالم التشكيل وبعض من أهم تلك الاتجاهات التي طبعت ذلك التحول الكبير من الكلاسيكية إلى المسرح الحديث والمعاصر، وقد اخترنا منها الاتجاهات التي انبثقت من المسرح نفسه:

5-2 التشكيل في خدمة التجريب:

إذا كانت عروض **المسرح الواقعي** عموما، و**مسرح الجمهور** و**«الشباك»**، لم تستلزم من مؤثثي الفضاء المسرحي جهودا خارقة في التصور والتصميم والإنجاز، لارتكازها أكثر على قنوات أخرى لجلب المتفرجين كالنص المجتمعي الأحداث، أو كاريزما نجوم التمثيل الفكاهيين؛ فإن عروض **المسرح التجريبي**- عكس ما سبق- تطلبت **«انقلابا» حقيقيا في عالم التأثيث والملحقات والجماليات الركحية**.

فهذا مثلا **المسرح الملحمي** لـ«**برترلد بريخت**» يرفض بشدة قاعدة «**الإيهام**» ويستبدلها بتقنية «**التغريب**» وما تقتضيه أجرأتها من **تكسير للجدار الرابع**، **وتشذير للشخصيات**، **وتعدد الأدوار** للممثل الواحد، **وتغيير الديكور والملابس والملحقات علنا** وعن قصد فوق الخشبة لا في الكواليس أو عند الإظلام، وكلها سلوكات جريئة لم يكن بالحسبان التجاسر على إتيانها، الغرض منها خلق **استقلالية للمتلقي عن العرض** الذي يقدم أمامه، لا التماهي معه.

وهذا مسرح **العبث** لكل من «**صامويل بيكيت**» و«**أوجين يونيسكو**» ينبذ المألوف من المجسمات التأثيثية، بل قد يلجأ إلى منظور **غير معقول** يخدم أساسا **الإبهار الفكري والاستفزاز الذهني** للمتلقي.

بل إن منحى آخر كـ«**المسرح الفقير**» لـ«**غروتوفسكي**» **ألغى** تماما دور تأثيث الركح والخشبة في إنتاج العرض المسرحي، ويرى **جسد** الممثل كافيا لملء المساحات...

5-3 قواسم تجريبية مشتركة:

لقد دفعت الثورة التجريبية في المسرح الحديث والمعاصر مصممي التشكيل (بأنواعه) إلى تغيير الأولويات، وإلى التجديد في الاختيارات، ومن ذلك:

- استبدال الديكور الثابت بـ«**الديكور المتحرك**».
- تجاوز مجسمات التأثيث الواقعية بـ«**الرموز**» و«**الأيقونات**».
- اعتماد تعبيرات الجسد وتنقلاته، وملامح الوجه، جزءا هاما (إن لم يكن الأهم) من مكونات العرض، و«**تشكيلا جسديا**» في حد ذاته، لا مجرد أداة من أدوات الممثل والمخرج.
- مركزية «**الإنارة المسرحية**» في إبراز **جماليات** العرض المسرحي.

6- الجيل الجديد في فنون المنظور:

6-1- السينوغرافيا بدل الديكور:

يعرف الدكتور جميل حمداوي السينوغرافيا بأنها «علم وفن يهتمان بتأثيث الخشبة الركحية، ويعنيان أيضا بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير هرمونية وانسجام متآلف بين ما هو سمعي وبصري وحركي. ومن ثم تحيل السينوغرافيا على ما هو سيميائي بصري ومشهدي من جسد وديكور وإكسسوارات وماكياج وأزياء وتشكيل وصوت وإضاءة. وبالتالي تعتمد السينوغرافيا عدة علوم وفنون متداخلة كفن التشكيل وفن الماكياج والخياطة والنجارة والحدادة والموسيقى والكهرباء والفوتوغرافيا والتمثيل. ويعني هذا أن السينوغرافيا فن شامل ومركب يقوم بدور هام في إثراء الخشبة وإغناء العرض المسرحي والسعي من أجل تحقيق نجاحه وإبهار المتفرج». (جميل حمداوي: «حول مفهوم السينوغرافيا وتاريخها ومكوناتها وأدوارها ومميزاتها»، جريدة «بيان اليوم»، العدد: 8496، السبت والأحد 1 و2 شتنبر 2018).

فالسينوغرافيا إذن فن وعلم «تصميم وتأثيث فضاء العرض المسرحي»، ونقصد بـ«الفضاء» هنا: الخشبة (الركح)، في ارتباط تام بمنظور المتفرج؛ هذا التأثيث الذي ينبغي أن يراعي فيه السينوغراف تحقيق جمالية الرؤية في تجسيدها لما يعرض.

من هذا المنطلق كان على السينوغراف الإلمام **بمتطلبات الديكور** من جهة أولى، **وتقنيات الإنارة** من جهة ثانية.

وهكذا يتضح أن السينوغرافيا تتجاوز مفهوم الديكور ومجسماته، وتتجاوز المناظر والخلفيات والستائر، إذ يصبح كل هذا مجرد أجزاء وعناصر يتم التعامل معها ضمن **منظومة موحدة** لا تكتمل جمالية التصميم والتأثيث بها إلا بتشغيل **إنارة** مناسبة تحتوي كل الأجزاء المذكورة.

ثم إن مجسمات التأثيث نفسها عرفت تطورا كبيرا، إذ أصبحت تعتمد مواد أولية أخرى غير تقليدية **كالخشب**، مواد أسهل حملا وأنسب لتلقي الأضواء الكاشفة والموجات الضوئية الملونة، ومنها **الفلين** بأنواعه، **والجبس**، **والبلاستيك**...

6-2- الإنارة المسرحية و«الكهرباء»:

إن الحديث عن الإنارة المسرحية

مرتبط عضويا باكتشاف «**الكهرباء**»: ذلك أنه، باستثناء تجربة «خيال الظل» المذكورة سلفا، لم يكن للإنارة دور كبير في مكونات العرض المسرحي ومجرياته؛ وحتى المسارح المنغلقة داخليا في ما يعرف بالعلب والصناديق الإيطالية لم يتجاوز دور الإضاءة فيها «**إزالة التعتيم**» و«محو الظلمة» بما تسنى من الوسائل التقليدية المتاحة حقبيا من **شموع ومشاعل وقناديل زيت وفوانيس** بغرض تيسير الرؤية للمشاهد.

إن ظهور الكهرباء أتاح للمتفرج، إضافة ليسر الرؤية ووضوحها، قنوات **جمالية** أخرى للاستمتاع أكثر بالعرض مشهديا، خصوصا مع تشغيل **الألوان** وتحكم المشغل في أحجامها، وقواها، وامتداداتها، وانعكاساتها، وتفاعلاتها منفردة وفيما بينها.

6-3- الإنارة المسرحية والتجريب اللامتناهي:

مع ظهور الألوان الكهربائية تحول العمل **بإضاءة** مهمتها إزالة العتمة والظلام إلى توظيف **إنارة** لها مهام أوسع، عبر تقنيات متعددة منها: **التمويج والتقطيع، والمزج.**

6-3-1- التجريب بالضوء والنور:

مكنت التقنيات المذكورة أعلاه من تحقيق ما يلي:

- **تحديد الأزمنة** (نهار- ليل/ صباح- مساء/ شروق- غروب...).
- **التشكيل المرئي للسينوغرافيا «المكانية» و«المؤثثات الركحية»** عموما.
- **التعبير المرئي عن إيحاءات المشخصين** الحوارية والحركية، النفسية والوجدانية والمعيشية، من حب وكراهية، وفرح وحزن، وسعادة وشقاء...
- **المصاحبة التعبيرية المرئية للأحداث.**
- **التفاعل التعبيري المرئي مع الموسيقى.**
- **التفاعل التعبيري مع المؤثرات الصوتية.**

6-3-2- التجريب بالإظلام:

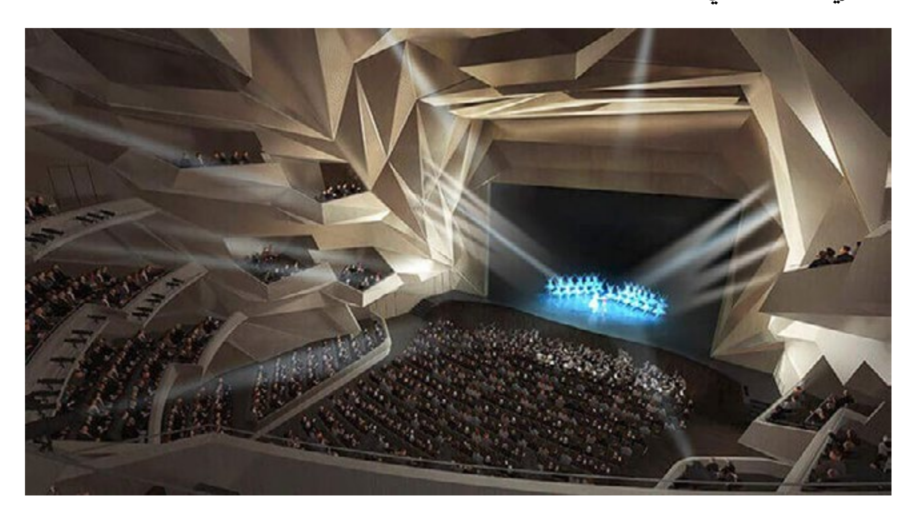
من مفارقات التجريب «الكهربائي» المسرحي استعمال **الإظلام** نفسه تقنية تعبيرية وجمالية تخدم العرض المسرحي ومجرياته، وذلك في اللحظات التالية:

- **الإظلام بين المشاهد والفصول** لإتاحة فرص تبديل وتنقيل المؤثثات، أو انسحاب ممثلين إلى الكواليس ودخول آخرين منها، مما **ألغى دور الستائر** الحاجزة.
- **الإظلام داخل المشاهد نفسها**، وذلك في الحالات التي تقتضي ذلك، كالتعبير عن النوم أو الحلم أو الموت أو الضياع...
- **الإظلام الأخير للخشبة**، تعبيرا عن نهاية العرض المسرحي.

خاتمة:

إن تفاعل التشكيل المرئي المسرحي مع التكنولوجيا الحديثة لا حدود له، والأكيد أنه لن يقف عند ما ذكر من مستجدات التشكيل الكهربائي.

وكما «استضاف» المسرح فنونا مستحدثة، من غير جنسه، وإن كانت فنونا يغلب عليها الطابع التقني كفنون «الروبورتاج» و«الفيديو»، فإن له كامل القابلية للاستفادة من كل **الفنون الجديدة** التي قد تفرزها مستجدات «السمعي-البصري»، وتقنيات الاتصال، والعوالم الافتراضية؛ وإلا لما احتفظ عبر كل هذه الأزمنة التي مرت منذ نشأته بنعت «**أبي الفنون**».



المراجع:

- عباس عبد الغني: «الموجز في المسرح الإغريقي»، الطبعة الأولى: 2014، منشورات «دار صفحات»، سوريا.
- ثروت عكاشة: «الإغريق بين الأسطورة والإبداع»، موسوعة «تاريخ الفن»، الجزء الخامس عشر، الطبعة الثانية: 1994، منشورات «الهيئة المصرية العامة للكتاب»، جمهورية مصر العربية.
- «المسرح العربي بين النقل والتأصيل»، سلسلة «كتاب العربي»، الكتاب رقم 18، منشورات وزارة الإعلام الكويتية ومجلة العربي، 1988. دولة الكويت.
- باتريس بافيس: «معجم المسرح»، منشورات: دونود، باريس، 1996.
- سالم اكويندي: «المتخيل المسرحي/ مقاربات في العرض المسرحي»، السلسلة النقدية/ الإصدار رقم:1، منشورات «أمنية»، الطبعة الأولى: 1999.
- جريدة «بيان اليوم»، العدد: 8496، السبت والأحد 1 و2 شتنبر 2018.
- المواقع الإلكترونية: «الصدى نيت» / ma- w.w.w org.refa/ «ديوان العرب نت».

«دوبل فاص» أو لعبة التخفي والظهور
نص مسرحي يعيد كتابة محمد شكري

نزهة احيكون



يتجاوز حديثنا عن التأليف المسرحي مسألة التجنيس، على اعتبار المسرح نوعا أدبيا، وجنسا قائما بذاته، مستقلا بعناصر تفرّده، وخصوصيته. فالكاتب المسرحي شأنه شأن أي أديب، يملك من الاستعداد الشخصي والموهبة، ما يُمكّنه من الإتيان بنصوص تستوفي كل القواعد والأسس التي يتضمنها الجنس الأدبي. يقول (عز الدين اسماعيل) معرفا التأليف المسرحي: "التأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني، هو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة { لكن المشكلة بالنسبة له هي } تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقة، وكيف يعرضها، ثم طريقة فهمه لها"[1]. والوسيلة هنا هي الأصول التي تؤسس البناء التام للمسرحية الناجحة، التي تُزاوج بين كونها عملية خلق، وإبداع، وبين اعتبارها صياغة فنية تقوم بالأساس على احترام القواعد، والقوانين، والإلمام بها ليس بشكل حرفي، ولكن بشكل يجعلها تستطيع تكييفها مع المادة التي يتناولها المؤلف، ويشكل بها بنية مسرحيته.

لنقف على البناء الدرامي لنص "دوبل فاص"[2] للكاتب (محسن زروال)، ستحاول هذه القراءة الوقوف عند العناصر النصية التي كونته، وشكلت مياسمه المسرحية الكبرى، وهو محاولة للقراءة، التي لا تدّعي الصرامة العلمية، والمنهجية، بقدر ما هي قراءة عاشقة، تتسلح بكثير من الحب للدراما كفعل إنساني، قائم على الفعل، ورد الفعل، أساسه الحركة، والصراع.

1 -عز الدين اسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي العاصر، دار الفكر العربي العدد 412 من سلسلة الألف كتاب القاهرة، ص27.

2 - محسن زروال، دوبل فاص، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، رقم 48، الطبعة الأولى، 2017.

عتبة / عتبات

قالت: أكتب

قلت: ما أنا بكاتب

قالت: أكتب

قلت: ما أنا بكاتب

قالت: أكتب...... ورحلتْ..[3]

هي المرأة تِلهم خيال الكاتب، وترحل، ليلملم ذاته، ويكتب، ويبدع، ويعطينا نصا في شغب هذا النص، أهدى الكاتب نصه (لنضال كنيديز) كأول عتبة تصادفنا قبل أن نطأ عوالم النص، وقد استتبعها بتقديم يشرح فيه علاقته بالكتابة، فهي حسب تعبيره لعبته التي يستمتع بها، وسرعان ما يهملها حين يملها، ونصوصه تبقى حبيسة لا يُطلق لها العنان، لأنه كما يقول: "لا أكن لنصوصي أية مشاعر، فليس بيني وبينها أبوة.. ولم أهتم يوما لمآلها"[4]. يتحدث (محسن زروال) عن نصوصه وكأنها كائنات من لحم ودم، ففي صدد تفسيره لكيف رأى نص "دوبل فاص" النور، وعرف طريق النشر، يصفه كإنسان مرّ بمراحل عمرية مختلفة: "-أهليته اكتملت –أضحى راشدا -يريد أن يستقيل –يكون له اسم –عشت معه –اتركه يجرب التسكع قليلا –يحيى بعدي –قد يكون محظوظا –لن أكون أباه.."[5]. تشعر كقارئ بعد هذا التقديم، أنك تريد أن ترى هذا الشاب المكتمل الرجولة، والإرادة، تريد معرفة هذا الكائن النامي بداخل الكاتب، والممتد في الورق الأبيض، فتِحسه كائنا بوهيميا، يشاكس أيامه على صفحات بكر، يفتض فراغها.

تتوالى عتبات هذا النص بمقتطفات لكل من (المهدي أخريف) و(محمد برادة)، يُحاولان من خلالها تعرية بعض من شخصية الكاتب المغربي (محمد شكري). يقول (المهدي أخريف): "إن الشخص البوهيمي اللامبالي الذي نلتقي به في مقهى (رامبراند) أو نراه في الشارع ليس بمحمد شكري البتة وإنما هو قناعه، قناعه الحقيقي الذي خدعنا وخدع نفسه، ذلك أن شكري الأصلي (إن كان ثمة أصل) قد أجاد التخفي داخل ذاته المحصِنة مثل حلزون ماكر لا يُمارس ظهوره إلّا عندما ينسحب من عالم الآخرين ويستقر في برجه الأليف، برج تولسنوي"[6]. شبّه (المهدي أخريف) الكاتب المغربي (محمد شكري) بالكائن الحلزوني، كونه يُجيد التخفي في قوقعة صلبة، معتبرا ما نراه منه نحن كقراء مجرد قناع، يخدعنا به، بل يخدع نفسه به، مرتاح بالجلوس في برج عال، ينظر للجميع، و(يمارس دوره) بالشكل الذي ترتضيه نفسه، علاقته بنا تصبح قائمة على لغة كتاباته، اللغة العارية والقاسية، وكما يقول (محمد برادة): "على العكس من معظم كتابنا الآخرين، تعلم محمد شكري لغة الأشياء العارية القاسية، قبل أن يتعلم الكلمات "المعبرة" لذلك تظل حياته اليومية هي الأساس، وتغدو الكتابة بالنسبة إليه إدمانا جريئا يرفض أن يجعل منه قناعا للتجميل أو مطية للارتقاء في السلم الاجتماعي"[7].

تجد المقتطفات التي أوردها (محسن زروال) لكل من (المهدي أخريف) و(محمد برادة) شرعيتها عندما تتصفح ما يليهما مباشرة، فتجد في الصفحة الموالية العنوان "دوبل فاص"، متبوعا بإهداء خاص إلى : "روح محمد شكري"[8]. "دوبل فاص" عنوان يشي بالتشظي، فالدوبل هو الضعف، والفاص هو الوجه، بمعنى أن العنوان يتبنى الثنائية المعروفة (الوجهين أو الواجهتين)، وقد جرت العادة في أية لعبة أن يقوم اللاعبون باختيار أحد وجهي العملة النقدية، لمعرفة البادئ، كما جرى لسان الحال على اعتبار الشيء يتكون من وجهين، أو حدين، وعرف المسرح نفسه بالوجه والقناع. يفصح الكاتب بعد ذلك عن الشخصيات دون تحديد لأي ميسم، أو بعد نفسي أو جسدي أو اجتماعي غير الاسم: - محمد – أحمد - المرأة[9]، وسواء قصد الكاتب ذلك أم لم يقصده، أو ارتبط الأمر باسم الكاتب (محمد شكري)، فقد عِرف المجتمع المغربي بإطلاق: (محمد – أحمد – محماد – حماد – وسي محمد) ليعني نفس الاسم بحمولته الدينية. أما المرأة فلا اسم لها في هذا التقديم، هي المرأة فقط.

قسم الكاتب النص إلى لوحات، أو مشاهد ارتأى أن يعنونها بالأرقام: 1- 2- 3- 4 - 5، عدد صفحاتها على التوالي 9 – 7 – 5 – 10 _3.

الإرشادات المسرحية

وتنقسم رقعة النص المسرحي إلى قسمين: - قسم حواري يأتي على لسان الشخصيات، وبالتالي الممثلين أثناء العرض، و– قسم غير حواري هو عبارة عن معلومات ومؤشرات يضعها المؤلف لمجموعة أغراض في مجملها توجه المشتغلين على العرض المسرحي لتوضح

3 - محسن زروال، دوبل فاص، سبق ذكره، ص3.

4 - النص المسرحي، ص5.

5 - النص المسرحي، ص6.

6 - المهدي أخريف، مقتطف في مقدمة النص المسرحي، ص9.

7 - محمد برادة، مقتطف في مقدمة النص المسرحي، ص9.

8 - النص المسرحي، ص11.

9 - نفسه ص13.

تصورا معينا، وقد عرفها باتريس بافيس في معجمه المسرحي قائلا: " هي كل نص لا ينطق به الممثلون، يكون مخصصا لتنوير القارئ من أجل الفهم أو لطريقة تقديم عرض المسرحية. على سبيل المثال اسم الشخصيات، التعليمات حول الدخول والخروج، وصف الأمكنة، ملاحظات الأداء.."[10] إن الإرشادات المسرحية مستوى من مستويات اللغة الدرامية قد تتوجه للممثل اغناء لشخصيته، وشرحا لأبعادها ومعالمها، وتوجه أيضا للمخرج لمساعدته على رسم الخطوط العريضة للعمل، فيتبين من خلالها: (التحركات-التموضعات-الزمان-المكان-الفضاء...)، وقد تخص السينوغراف الذي يتكفل بوضع تصور فضاء المسرحية فترشده لاختيار الملابس، والديكورات، والمؤثرات الصوتية، والإضاءة وغيرها من تقنيات المسرح، هذا مع العلم إن المسرح حاليا كثيرا ما أصبح ينظر إليها باعتبارها "مكونات ثانوية لنوع أدبي ولا تحتوي على المكون الأساس القادر على القيام بالوظيفة الجمالية"[11] للوقوف على الأدوار التي لعبتها هذه الإرشادات في نص "دوبل فاص" سنعتمد تصنيفها وفق حيز تواجدها في النص إلى: - إرشادات خارج الحوار، وأخرى داخل الحوار.

حاولت المؤشرات الركحية أن تحدد الفضاء بدقة، وترسم الملامح الخاصة بالشخصيات على الشكل التالي:

10 باتريس بافيس، معجم المسرح، مرجع سابق، ص284.-

11 - الين استون، وجورج سافونا، المسرح والعلامات، مرجع سابق، ص 109.



أ - إرشادات مسرحية في بداية اللوحات

الفضاء: مكان مهجور، يشبه حديقة منسية، هو نفسه في اللوحات الثلاث.

مكوناته: كرسي خشبي – عمود ضوء – حقيبة سفر – مكتب فاخر – سرير – جدارن – بوابة.

الشخصيات حسب اللوحات:

1 – محمد، تفصح المؤشرات على بعض من حالاته قبل ولوج النص فهو: (يرتدي منامة ومعطفا أنيقا، وقبعة، يحمل عصا، ويدخن).

2 – أحمد، (يدخن ويتصرف بغرابة)

3 – أحمد ومحمد معا، (أحمد يتصفح كتابا، ينزع قبعته، يرتدي قبعة طبيب)، (محمد يرتدي ملابس بيضاء، ويجلس القرفصاء)

4 – محمد، (يرتدي منامته، يخرج، صوت مياه مرحاض)

5- محمد جالس على الكرسي، يقوم بحركات دائرية به، أحمد على كرسي الحديقة، يجلسان متباعدان ومنفصلان تكاد لا تجمعهما أية صلة.

ب - إرشادات مسرحية في نهاية اللوحات

لم تظهر المرأة في بداية هذه اللوحات الأربع، وقد أشارت هذه الإرشادات إلى حالة الشخصيات في نوع من السكون، وفي غير تلميح لأي حدث، أما فيما يخص الإشارات المتعلقة بنهاية كل لوحة فقد رسمت صورة لحضور أنثوي غامض:

(تظهر المرأة متشحة بالبياض، وكأنها من عالم آخر، تدفع سريرا أشبه بنعش..)[12]

(تظهر المرأة بنفس لباسها السابق، تدفع السرير(..) تحمل المرأة ملابسه وتخرج)[13]

12 - النص المسرحي، ص24.

13 - نفسه، ص32.



تظلم الخشبة وتضاء الخلفية[14]

(يمر السرير لكن هذه المرة عاريا إلا من إطاره الحديدي البارد.. لا يدفعه أحد، ودون أن يتوقف كعادته بالوسط..)[15]

(المرأة بلباس محمد الذي تركه في المشهد الأول.. تجمع الأوراق والصور وتضعها في الحقيبة.. تقترب من الآلة الكاتبة وتسحب الورقة منها.. تقف بالبوابة.. تختفي الإضاءة تدريجيا على الخشبة.. وتبقى على البوابة) [16].

تتشح المرأة في هذا النص بالبياض، وتجر سريرا كالنعش، تحمل ملابس الشخصية، وترتديها في وقت لاحق، كما تختفي في لوحتين اثنتين، وتوقف فعل الكتابة في الأخير بإزالتها للورقة من على الآلة الكاتبة، تظهر من خلف حجاب أو جدار لا يشي بغير شكل جسدها الأنثوي المُنساب في حركة بطيئة تجرّ من خلالها سريرا يعلن رغبة دفينة، أو موتا على الأبواب، سرير يتحوّل في غيابها إلى هيكل حديدي فارغ.

جـ _ إرشادات مسرحية داخل الحوار

عمد الكاتب (محسن زروال) إلى كتابة إرشاداته المسرحية داخل الحوارات، انطلاقا من تصوره للتنزيل الركحي للنص، ونستطيع أن نفصل فيها بين نوعين:

ارشادات الحركة: توضح بعض الحركات التي تصدر عن الشخصيات أثناء حديثها مثل: (يظهر أحمد –يمشي –يجلس –يشعل سيجارة –يدخن –يقفز من مكانه –يمسك بخناقه ..)

ارشادات الانفعال: وهي التي تشرح تغير مزاج الشخصيات وردود أفعالهم، ومدى تفاعلهم مع بعضهم البعض. وقد رصدنا نموذجا منها: (غاضبا –بحنق –بسخرية –بخبث –بارتياب –منكمشا على نفسه..)

استطاعت الإرشادات المتضمنة في الحوار سواء التي تصف ردود الأفعال أو التي تصف الحركات، أن تنقل صورة عن العلاقة بين محمد وأحمد. فمثلا لفظة (بخبث) أو (بسخرية) التي تكررت في كل النص، تبدآن في النقصان في اللوحتين الرابعة و الخامسة إلى أن تختفيان في الحوارات الأخيرة، والكثير من ردود أفعال محمد العنيفة تقل حدتها، وهذا مؤشر واضح على ما انتاب هذه العلاقة من غموض، وربما سيظهر هذا الأمر بوضوح اكبر في تحول هذه المؤشرات النصية إلى الركح، ونرى الكتابة الإخراجية المحتملة لها كيف ستكون وفية أو مخالفة لمِا جاء فيها. خاصة وان هذا الجزء من النص هو " الذي يكون فيه الكاتب فاعلا في النص،

14 - نفسه، ص37.

15 - النص المسرحي، ص49.

16 - نفسه، ص53.

فالإرشادات هي الجزء المتعلق بسياق النص ويمكن تحجيمها "[17] وتقصد هنا أن اوبرسفليد التحجيم الذي يقوم به بقية المتدخلين في العمل.

الحكاية / الحدث

الحكاية هي روح النص، وهي روح الدراما أيضا، وقد كانت حاضرة في المسرح بمختلف أشكاله، حتى المُرتجل منها، إذ لا بد دائما من خيط يربط عناصر الحكي، ويؤثر على رؤية المخرج، وبقية المتدخلين، إن الحكاية هي التي تحدد ملامح الفرجة، وتنبني كما هو معروف على بداية وعقدة ونهاية، إنها في المسرح أفعال مقترنة بحركات، وهو ما سنقف عنده في هذا المؤلف الذي تعاقد معنا صاحبه على الانطلاق من حكاية معروفة لكاتب بوهيمي عاش الحياة بكل فداحاتها، وترك لنا سجلا من الكتابات الشاهدة على صعوبة هذه الحياة التي عاشها، كتابات تحول بعضها إلى وصمة، لا أظن أنه كان سهلا على الكاتب (محسن زروال) أن يقدم هذه التوليفة الدرامية المنطلقة من حكاية كاتب عاصرناه، وشهدناه يخوض معاركه، ينهزم ويعلن انتصاراته أمامنا، وتركنا في بداية الألفية الثالثة وكأني به يقول: أترككم لزمن النهايات. وقد قالها (محسن زروال) في نهاية هذا النص المسرحي: "صوت محمد: أنا اليوم أنمو في أفيون آخر.. لكنه أفيون تخلو فيه العلاقات الزائفة.. ما يريحني اليوم.. هو أنني خلفت حياة لست آسفا عليها.. إنني أولد من جديد.. أولد مثل شجرة غابة موحشة.. حقيقة أخرى عن هذا العالم.. تولد معي في هذه الولادة الجديدة.. زمني في اللازمان.. بلا أسماء ولا أرض.."[18].

يحدثنا (محمد) في بداية الحكاية راسما حدود الزمان والمكان، هي طنجة بالليل، في حديقة مهجورة يبحث عن خلوة تبعده عن الكائنات النهارية وتجعله يتذكر ماضيه، ليتسلل (أحمد) خلسة لهذه الخلوة، وقد جاء هو الآخر طلبا للراحة، الأمر الذي يغضب (محمد) ويُشعره باقتحام غير مقبول لخصوصيته في لحظة أرادها أن تكون له دون مشاركة من أحد، يتسمر الحديث بين الاثنين، ويضيع الاستياء لتحل محله مناجاة بين صديقين، يتذكران ماض مشترك وأحداث جمعتهما، وشكّلت ملمحا موحدا لأيامهما، يتذكر الرجلان أحداثا كثيرة جمعتهما من بينها: -مبيتهما مع البهائم –ليلة استنطاق الحارس الليلي لهما –علاقة محمد بأبيه ..

لحظات الماضي هذه كما تبعث فيهما موجة الضحك، فهي تبعث الحزن الشديد، والرغبة في نسيانها.

محمد: طول ما كمارتك فكمارتي عمرني ما غادي نسى (..) عرفت شنو غادي يجيك مليك؟ غادي تضرق علي زلافتك ولا ماغا يعجبك حال..[19].

يُمعن (أحمد) في تذكير (محمد) بتفاصيل حياته، وكيف أصبحت سيرته وحكاياته اليومية حديث المجالس في طنجة:

أحمد: عمرك ما غادي تنسى.. وحتى ايلا نسيتي.. الناس عمرهم ينساو..

يظهر كتاب "الخبز الحافي" شخصية ثالثة في المشهد الأول، ومن بعده في كل المشاهد، فبنما يرميه (أحمد) أمام (محمد)، يمسكه هذا الأخير، ويحتضنه، قبل أن يمسك سكينا كبيرا، ويغرسه فيه، وكأنه يقتل آدميا، ويكلمه بمرارة:

محمد: (كأنما يكلم الكتاب) عييت عليك بعد مني.. اعطيني التيساع.. أنت اللي بقيتي لاصق في.. ودابا شكون غادي يسول فيك واش كاين ولا عمر والديك ما كان ليك الأثار..[20]

تبدأ اللوحة الثانية بحديث أحمد عن مدينته غريبة الشكل، طنجة التي تزدحم بالنهار، حتى وكأنها تضم بين جنباتها جيفة كريهة الرائحة، في حين تتحول إلى مدينة من نوع آخر بالليل، صامتة هادئة، وكأن لا بشر فيها يذكر. يسترسل (أحمد) في حديثه دون توقف، بينما يتخذ (محمد) – بعد استيقاظه من غفوته- موقف السامع الصامت، وأحيانا يجيب باقتضاب، لكنه سرعان ما ينفعل وتثور ثائرته، يستجيب لاستفزاز (أحمد)، وينخرط وإياه في حديث الذكريات من جديد، متذكران: -الصديق المتزوج بيامنة وخصوماتهما المتكررة – (مولات الدار) والحِمام –جريمة القتل المزعومة .. يكيل (أحمد) الطعنات للكتاب كما فعل (محمد) في المشهد السابق

"يصرخ صرخة قوية ويطعن الكتاب طعنات متتالية حتى ينهار باكيا.. تتوقف الضحكات.. يشعل أحمد سيجارة ويدخنها بهدوء.. يجلس قرب محمد"[21]

تستمر العلاقة المضطربة بين كل من أحمد ومحمد والكتاب، إذ يستفيق (محمد) من نومه، ليجد زميله يتصفح الكتاب، يضعه ويبدأ في استنطاقه، مما

17 - Ubesfeld Anne : « Lire le théâtre », Paris, Editions sociales 1981, P56

18 - النص المسرحي، ص53.

19 - نفسه، ص19.

20 -النص المسرحي، ص23.

21 - نفسه، ص30.

يُدخله في نوبة من الهديان..

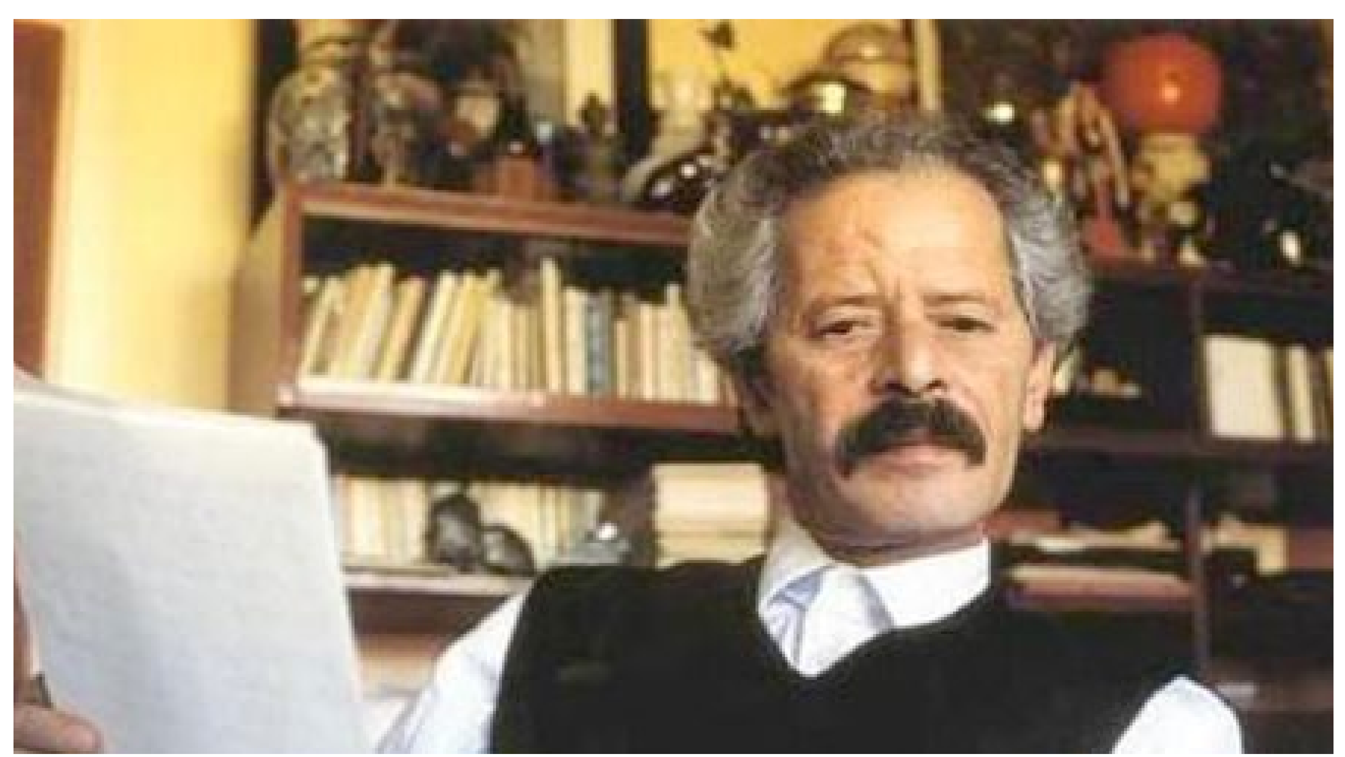
محمد: المشكل فالناس.. الناس اللي ما بقى عندهم حتى سيرة من غيري.. مابغاش يتساع ليهم فالدماغ.. واحد بحالي كان غير محوز فالزناقي.. بين يوم وليلة يقرا ويولي معروف.. ولاباس عليه.. بغاوني نبقى ديما مدفون تحت الأرض.. وتمة نبقى.. ونهار بغيت نطلع عالوجه.. ونديرراسي براس المخير فيهم.. نبدوني.. وما خلاو ماقالوا في..[22]

غيره.. عييت ما بغيت نسيهم فيه.. ما خليت مادرت.. ولكن..[23]

نلتقي (أحمد) و(محمد) من جديد في اللوحة الرابعة في حالة من العياء، يحادثان بعضهما باستياء تارة، وبإقبال على استرجاع لحظات من ماضيهما المشترك تارة أخرى، ولعل أهم ما ميز البوح في هذه المرحلة هو تذكِّر (محمد) للحظة تواجده في المستشفى، وكيف أن الطبيب قد اعتذر مؤكدا أنه لا يعاني من شيء، وقد بالغ (محمد) في وصفه للطريقة

السي محمد.. راجل معقول ومعروف يالله تسامحوا معه[24]

(أحمد) و(محمد) وجهان لشخص واحد، هو البطل المتشظي، البطل الذي يحمل وزر كتاباته، بطل بوجهين "دوبل فاص" في آخر الحكاية تنفتح الحقيبة، حقيبة الأسرار، وبينما يستمر (محمد) في الكتابة يصاب (أحمد) بنوبة هستيرية تنتقل إلى محمد الذي يتوقف عن الكتابة، ويدخلان معا في نوبة صرع تنهي حياتهما معا، والتي هي حياة واحدة عاشها البطل



محمد: أصلا كنت معروف.. وكانوا الناس كيحترموني.. ولكن مللي كتب أحمد هذا الكتاب.. وقراواه الناس.. احتقروني.. وليت كنبان ليهم ولد السوق.. مسخوط الوالدين.. قسم لي ظهري.. خلا الناس ينساو اللي فات ويعمي عينيهم على اللي جاي.. ما بقاو كيشوفوا حتى حاجة من

التي اعتذر بها الطبيب له، وكيف أوصله بسيارته، وأعطاه رقم هاتفه الشخصي الخاص.

أحمد: أنا ما قد على صداع.. مرة أخرى قبل ما تجيبوا شي واحد لهنا حتى تكونو مأكدين منه.. سيرتو واحد بحال

بعبء كتابته التي لا تهادن، كتابة صنعت مجده، ورسمت قضبان سجن لم يستطع الانفلات من بوابته الحديدية الصلبة إلا بالموت.

الشخصيات / الشخصية

إن تحليل شخصيات مسرحية «دوبل

22 - النص المسرحي، ص35.

23 - نفسه، ص36.

24 - نفسه، ص46.

فاص»، لابد أن يتأسس على الوعي بكون هذا النص المسرحي يقوم على رسم الوضعيات أكثر من رسم الشخصيات، وهو في تحليله يستدعي تبني خطاطات التحليل التي يقدمها (أ.ج. جريماس) في ما بات يعرف بـ (نموذج أفعال) وما يتضمنه من وظائف. إن أي تحليل للشخصيات يقوم على رصد الكيفية التي تضطلع وفقا لها بأداء أفعال النص المسرحي "فهي إما تتوافق تماما مع الفعل أو تتغير وظيفتها من خلال تورطها في عدة مجالات للحدث، أو أن تقوم عدة شخصيات بمجال واحد من مجالات الحدث"[25]. تقدم الشخصيات في المسرحية وضعا نفسيا وتاريخيا وليس شخصيات درامية فقط، تتأسس على فعل ورد فعل معين. إلا أن أي تحليل لهذه (الشخصيات/ الشخصية) يمكن أن يستفيد من كل تلك الإنجازات، مع الوعي التام بأن ما تقدمه لابد أن يقرأ قراءات كثيفة الدلالة على اعتبار أنها (بناء) يحطم حكي السيرة لصالح حكي النفسية، ولذلك يتحول الفضاء الذي رسمه (محسن زروال) إلى فضاء نفسي بامتياز، فضاء قائم على تركيبات اجتماعية ونفسية معقدة لشخصية واحدة تسير بالحدث بوتيرة متصاعدة نحو تحقيق الرغبة في الانعتاق من الإزدواجية، وسواء تعلق الأمر بالنص الحواري، أو نص الإرشادات المسرحية، وبتتبّعنا للحدث يظهر دون شك أن العمل يقدم صورة لشخصية واحدة، هي شخصية الكاتب المغربي (محمد شكري)، وما (أحمد) و(محمد) إلا وجهان لنفس الشخص، فالصراع ينبني نفسيا، موغلا في ذات الكاتب، الذي يجر خيبته، ويحاول تصحيح صورة تركها مؤلفه "الخبز الحافي" في أذهان قرائه.

يمكن من خلال النص أن نستخلص مجموعة سمات وسمت شخصية (أحمد / محمد)، وهي صفات تبادلاها معا، دون أن يختص الواحد بإحداها، والآخر بغيرها.

أحمد / محمد: * شخص متأمل – كاتب – مطارد – قاتل – مريض في مستشفى – هارب – شخص مدخن..

*يرتدي منامة ومعطفا – يضع قبعة – ينام – يجلس على كرسي – يكتب..

*غاضب –منتفض – ضاحك – يجري – مدعور – صامت – مرتبك –منكمش على نفسه..

أما عن علاقة (أحمد) بـ (محمد)، أو علاقة البطل بنفسه فقد اتخذت أشكال: -المناجاة –الاستجواب –تبادل الحوار بشكل عادي وهادئ أحيانا –المباغتة – الاستفزاز.. يحضر (البطل / الكاتب) في نص (محسن زروال) في صورة شخص يائس من واقعه الذي رسمه بحروفه، حروف شكّلت نصا /لعنة، هو نص "الخبز الحافي"، هو نص يعلن العصيان غير عابئ بمقولات المجتمع عن اللياقة الاجتماعية، وقواعد الكتابة المهادنة التي لا تعرّي الواقع، بل تثقله بالمساحيق والأصباغ لإخفاء نتوءاته وعيوبه.

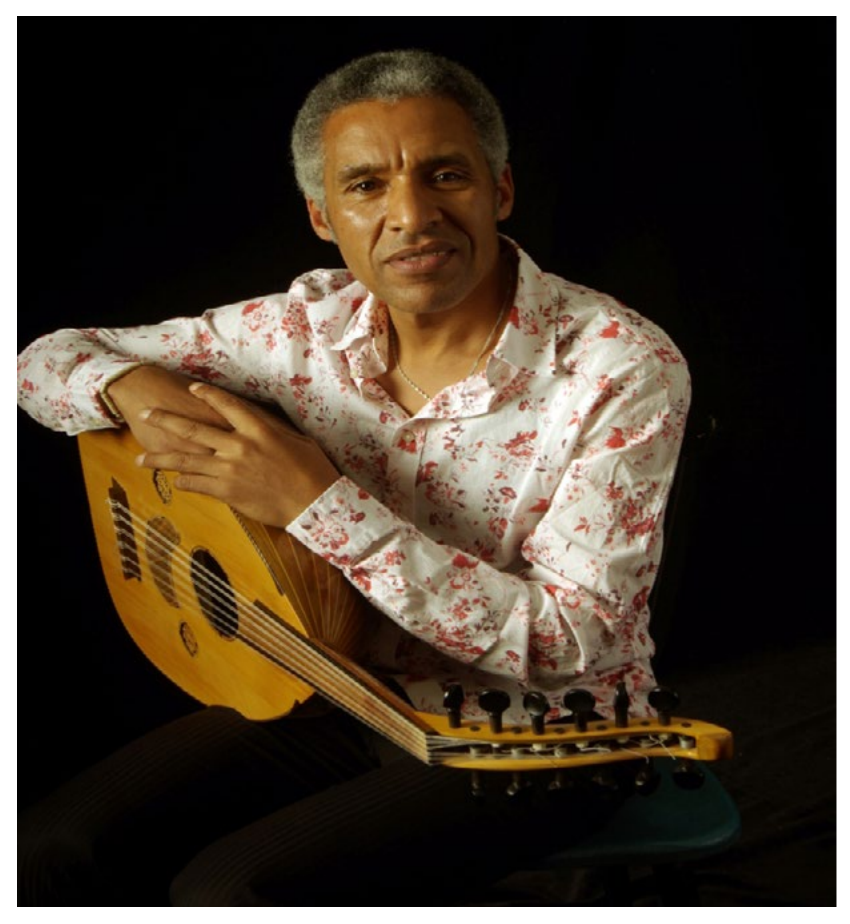
يعتبر المسرح فنا بصريا يختلف فعل المشاهدة فيه عن فعل القراءة الذي اختص به الأدب، فهو فن فرجوي قائم على عناصر تتركب فيما بينها، لتخلق الأثر

المشاهد، إن امتزاج اللحظتين –كتابة/ عرض_ هو الذي جعل المسرح كيانا ماديا ملموسا، يقول (نديم معلا): "وإذا كانت الدلالة المكثفة سمة مميزة لفن المسرح، بحكم تركيبه وطبيعته، فهي التي تزيد من خاصيته، وهي التي تجعله غير قابل للغرق في التفاصيل، وتجعل عملية التلقي مشروطة بتحفيز الخيال وإشارته"[26]، لذلك وفي ضوء معرفتنا بالكاتب، وبتجربته الإخراجية، كان لزاما علينا أن نتتبّع ما أورده من إشارات مساعدة على النقل الركحي للنص، وهي إشارات وإن ضمّها الإرشادات الركحية بالضرورة، لكنها كانت متضمِنة في النص الحواري نفسه، إنها عناصر مختزِلة ومختزَلة تكثّف الدلالة وتحصرها في الزمان والمكان، بواسطة تقصي العناصر السمعية البصرية مثل: -تظلم الخلفية –يضاء المكتب –تختفي الإضاءة تدريجيا على الخشبة وتبقى على البوابة.. يعي الكاتب جيدا أن إنتاج المعنى في المسرح موكول لمتدخلين كثر، ومبدعين مختلفين من حيث أدوات عملهم، ولهذا كله فكتابة النص المسرحي لديه، هي كتابة للعرض كذلك.

بهذا يكون المؤلف قد وضع شبكة علاقات وتصوُّر لشخصيته الدرامية لتسير وفق خطة واضحة، وبمساعدة عوامل محركة، هي ليست عوامل مادية من حيث وجودها المحسوس في النص، بل هي ذات وجود نظري يُحدده المنطق الخاص الذي يسير وفقه الحدث الدرامي مثل: (رغبة البطل / الكاتب في ايجاد السلام الداخلي، البحث عن الوجه الحقيقي الذي يواجه به العالم، تحرره من ماضيه..).

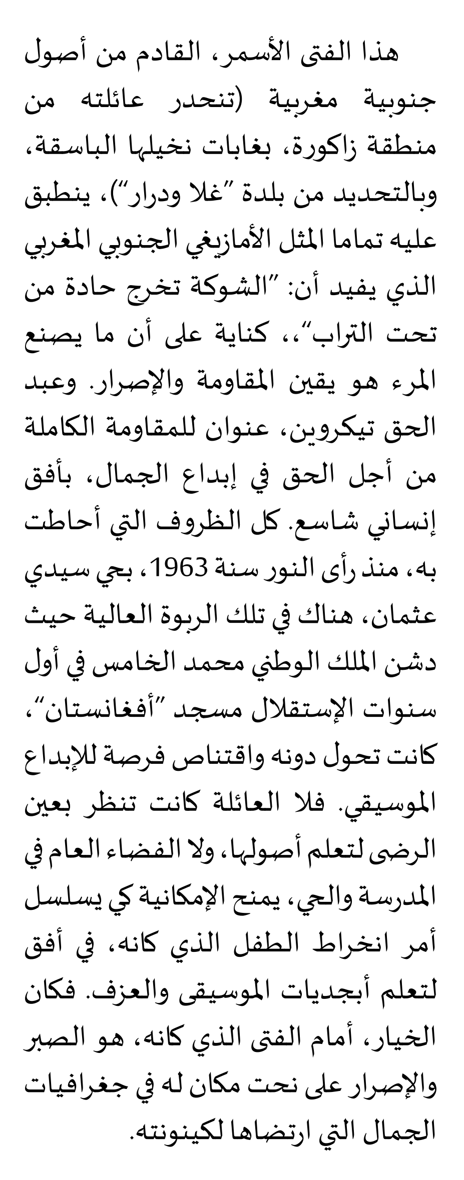
25 -1 الين استون، وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح13، 1996، ص58.

26 -نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2004، ص10.



«حلم» عبد الحق تيكروين و«ينابيعه»

لحسن العسبي



هذا الفتى الأسمر، القادم من أصول جنوبية مغربية (تنحدر عائلته من منطقة زاكورة، بغابات نخيلها الباسقة، وبالتحديد من بلدة "غلا ودرار")، ينطبق عليه تماما المثل الأمازيغي الجنوبي المغربي الذي يفيد أن: "الشوكة تخرج حادة من تحت التراب"،، كناية على أن ما يصنع المرء هو يقين المقاومة والإصرار. وعبد الحق تيكروين، عنوان للمقاومة الكاملة من أجل الحق في إبداع الجمال، بأفق إنساني شاسع. كل الظروف التي أحاطت به، منذ رأى النور سنة 1963، بحي سيدي عثمان، هناك في تلك الربوة العالية حيث دشن الملك الوطني محمد الخامس في أول سنوات الإستقلال مسجد "أفغانستان"، كانت تحول دونه واقتناص فرصة للإبداع الموسيقي. فلا العائلة كانت تنظر بعين الرضى لتعلم أصولها، ولا الفضاء العام في المدرسة والحي، يمنح الإمكانية كي يسلسل أمر انخراط الطفل الذي كانه، في أفق لتعلم أبجديات الموسيقى والعزف. فكان الخيار، أمام الفتى الذي كانه، هو الصبر والإصرار على نحت مكان له في جغرافيات الجمال التي ارتضاها لكينونته.

كان من حظه ربما، أن وعيه الذاتي ووعيه الثقافي والفني، قد تفتح في زمن استثنائي للإنتصار مغربيا (على المستوى الشبابي والجمعوي والنضالي) لقيم كونية ممجدة للإنسان ولحقه في ممارسة الحياة بحرية، هو زمن السبعينات والثمانينات. فقد وجد الفتى ذاك، حينها، في دار الشباب سيدي عثمان، أول المدرسة التي تتجاوب وأفق انتظاراته الإنسانية والمعرفية والسلوكية. حيث كانت دور الشباب، في ذلك الزمن الغني والحيوي، أشبه ما تكون ب "البيت الثاني"، الذي تعاد فيه تربية الذات بقيم كونية خالدة. أي أن تلك الفضاءات، قد كانت مدرسة مفتوحة للحياة، يلتقي فيه الشبيه بالشبيه، الباحث عن معنى آخر لتمثل قيم الكينونة بما يجعلها تعلي من الحق في التعبير بحرية ومن الحق في التعبير فنيا في أفق منتصر للقيم الكونية لحقوق الإنسان.

كان الزمن العالمي، هو زمن فورة الشباب في كل قارات العالم. كان زمنا منتشيا بأفكار تلك الفورة الهائلة، التي دشنها جيل المظاهرات الطلابية لشهر ماي 1968 بفرنسا، والمظاهرات الطلابية والشبابية بسان فرانسيسكو الأمريكية، والمظاهرات التي تم قمعها بالنار والمدافع في براغ التشيكوسلوفاكية. وكان السؤال الغالب في فضاءات العرب، من بغداد حتى الدار البيضاء، هو سؤال القلق حول أسباب التخلف وأسباب الإستبداد وغياب الحقوق السياسية. فكانت الشبيبة المغربية، المتعلمة، الصاعدة بالمدن الكبرى، تسعى بإصرار للتعبير عن ذاتها وبلورة صوتها ضمن تلك الموجة العالمية الهائلة. وليس اعتباطا أن خرجت كل الأصوات التعبيرية والفنية الشبابية، سواء الغنائية (مجموعة ناس الغيوان

كمثال) والمسرحية (مسرح الهواة) والتشكيلية، من قلب الأحياء الشعبية العمالية في مدينة صناعية وتجارية وخدماتية هائلة جديدة مثل الدار البيضاء.

فضمن هذا الأفق، التحرري، الشبابي، التقدمي، المنطلق، الساعي للتصالح مع الزمن العالمي للنضال من أجل قيم كونية، سيجد الشاب الأسمر، الخجول، إبن العائلة الجنوبية المتشبعة بقيم أصيلة لمعنى التضامن، في فضاء دار الشباب سيدي عثمان عائلته الثانية، تلك التي كانت تفتح أمامه المساحات للتعبير والتعلم والإبداع. هناك سيحضر مناسبات أدبية ومسرحية وفنية في أواسط الثمانينات أطرها شعراء مثل عبد الله زريقة والمسرحي سالم كويندي، قبل أن ينظم إلى فرع الجمعية المغربية لتربية الشبيبة بدار الشباب بوشنتوف (بحي درب السلطان البعيد عن مقر سكناه بكلمترات)، في نهاية الثمانينات. هناك حيث وجد سيدة فاضلة، مربية تربوية وتأطيرية من الطراز العالي والرفيع، من قيمة المرحومة الأستاذة زهرة طراغة.

هكذا فقد شكل التحاقه بجمعية "لاميج" ببوشنتوف، انعطافة مهمة في حياته، ليس فقط بفضل انتمائه إلى "المجموعة الصوتية" لتلك الجمعية بالدار البيضاء، ومشاركته ضمن مهرجان الأغنية الملتزمة (الذي نظمته حينها بإمكانيات ذاتية تطوعية جمعية الأمل، سنة 1989)، بل أساسا بفضل تجسير علاقته مع الشق الفني والموسيقي شبابيا، من خلال ربط العلاقة أخويا وفنيا مع مجموعة من الطاقات الفنية الشابة بالدار البيضاء، شكلت النواة لمسارات فنية أصبحت راسخة في ما بعد. ففي هذه المرحلة، كما لو أن الفنان عبد الحق تيكروين، قد وجد أخيرا عائلته الفنية، التي يتساوق فيها معنى ما يحمله من تصور لدور الفن والموسيقى (بمعنى "المثقف العضوي" كما بلوره المفكر اليساري الإيطالي غرامشي)، ومعنى ما تعنيه الرفقة في تجاوز مصاعب ذلك الإختيار وتلك الطريق. ففي تلك المرحلة، سيلتقي ويتعاون مع كل من كمال كاظيمي (الذي صار اليوم واحدا من أهم فناني الدراما التلفزيونية والمسرح بالمغرب)، منير الأخضر، فتاح النكادي (العازف الماهر والملحن الموسيقي للعديد من موسيقى أفلام السينما والمسلسلات التلفزيونية بالمغرب)، حسن السباح، أحمد الكثيري، خالد النجاري، عبد الله فريجي، والإخوة أكلاز (سعاد، فتيحة، علي).

كان الزمن هو زمن أواسط الثمانينات، في المرحلة ما بين 1986 و 1989، الذي تميز فيه عبد الحق تيكروين، بالمزاوجة بين المشاركة ضمن مجموعة فنية شبابية جمعوية على صعيد الدار البيضاء وببعض المدن المغربية، وبين الدراسة الأكاديمية للموسيقى، من خلال تخرجه من المعهد البلدي بالدار البيضاء سنة 1989، ثم تخرجه بعد ذلك من معهد وزارة الثقافة ضمن تخصص آلة العود، بحصوله على "الجائزة الشرفية"، التي هي أرقى ديبلوم للتخرج في مجال العزف على آلة العود (توازي 10 سنوات من الدراسة الأكاديمية). هذا يعني أن الرجل قد زاوج بين العشق لآلة العود وبين الدراسة العلمية لتملك المعرفة الأكاديمية للعزف عليها. مما أغنى شخصيته الفنية، ومنحه أن يصبح مرجعا في مجال تخصصه الفني ذاك.



وفي المسافة بين المرحلتين، سيبادر سنة 1989، إلى المشاركة في تأسيس فرقة موسيقية وفنية، بضوابط رصينة ورفيعة، وبخلفية معرفية وطنية وتقدمية، هي الفرقة الشهيرة "النورس"، إلى جانب كل من فتاح النكادي، كمال كاظيمي، أحمد الكنزي، منير الأخضر،

خالد البكاري، قبل أن تلتحق بهم في ما بعد كصوت نسائي غنائي، الفنانة خديجة عامودي. وهي التجربة الفنية المحترمة، التي أصدرت ألبومات متميزة أشهرها "النار في دمي" نهاية 1993 وبداية 1994، المتضمن لقصائد زجلية وفصحى لكل من الشعراء محمد سعودي، رضوان أفندي وعبد اللطيف بنيحى، مع تلحين قصيدتين للشاعر الفلسطيني محمود درويش. ثم ألبوم "البحر"، الذي تضمن أغاني من كلمات كل من رضوان أفندي، عبد الرحمن الحامولي وقصيدة للشاعر الفلسطيني الراحل معين بسيسو. وكان عبد الحق تيكيروين رفقة الفنان فتاح النكادي يتكفلان بوضع ألحان تلك الأغاني في الألبومين معا.

مع توالي بداية سنوات التسعينات، سيتقلص عدد أفراد مجموعة "النورس" لاعتبارات اجتماعية محضة، مرتبطة بمسارات حياة بعض أفرادها، ليبقى العدد محصورا في ثلاثة أسماء فقط هم عبد الحق تيكروين، فتاح النكادي وكمال كاظيمي. وتواصلت التجربة حتى سنة 2004، التي شكلت سنة نهاية الفرقة والمغامرة الفنية الجميلة تلك، المتميزة والرفيعة فنيا. علما أن "فرقة النورس" ستشتغل في المرحلة ما بين 1991 و 2000، إلى جانب الفنان المغربي الساخر أحمد السنوسي "بزيز"، ضمن العديد من حفلاته الفنية الساخرة داخل المغرب وخارجه.

كان لابد أن يحلق الطائر لوحده، كي يجرب ممكناته الذاتية الخاصة، بأجنحة تحليق مسنودة بتجربة ميدانية جمعوية ومعرفة ثقافية رصينة، ومسنودة أيضا بتجربة علمية أكاديمية رفيعة وقوية. حيث ولد مشروع "عازف العود" المستقل عبد الحق تيكروين، ابتداء من سنة 2001، خاصة من خلال تلقيه دعوة فنية رفيعة للمشاركة ضمن المهرجان الدولي لمدينة بواتييه الفرنسية، الخاص بالآلات الوترية. هناك، سيلج إلى عوالم فنية وموسيقية مختلفة وجديدة، من خلال تجسير العلاقة مع عازفين أوروبيين ودوليين على آلتي العود والقيثار، وساهم في أداء أعمال فنية عالمية من قيمة أعمال الموسيقي الأرجنتيني آسطور بياتزولا، بمرافقة فنية على آلة القيثار للعازف المغربي المحترف، المقيم بفرنسا، عبد القادر ناجي (أستاذ موسيقى القيثارة هناك)، ثم مع العازف الفرنسي سيباستيان غابريي. وكان مقررا أن يلتحق بمعهد مدينة بواتييه كأستاذ لتدريس موسيقى آلة العود، وشرعت إدارة المعهد ذاك في تهييئ الوثائق القانونية والإدارية (بل نشرت حتى خبرا عن قرب فتح باب الدراسة مع الإشارة لاسمه)، لكن أحداث 11 شتنبر 2001، الإرهابية بالولايات المتحدة الأمريكية، ستكون السبب في رفض سلطات المدينة منح الترخيص له للإقامة والعمل والتدريس بفرنسا.

مع الإشارة إلى أن توقف تجربة "فرقة النورس" ليس سببه خلاف بين أعضائها، بل سببه تحليق كل طائر من طيورها الثلاث المتبقين فيها، خارج العش الفني الذي شكلته. كان الفتية قد كبروا، وانخرطوا في مغامرات فنية وحياتية جديدة، بما تفرضه شروط الواقع وأسباب العيش، حيث حلق كمال كاظيمي في مجالات التمثيل عاليا (وأبدع فيها باحترافية رفيعة ومتميزة)، وحلق فتاح النكادي في مجال التلحين الموسيقي السينمائي والتلفزيوني وفي العزف على آلة البيانو وفي مجال الغناء (وتسامى في ذلك بدرجات عالية جد محترمة)، فيما سافر عبد الحق تيكروين مع أنين وتر العود في سماوات إبداع عالمية، أروبية وعربية، حتى صار ما صاره من أنه "علم فني مغربي رفيع" في مجال العزف على آلة العود، من جيل جديد مختلف وناجح، بعد جيل الطنطاوي وسعيد الشرايبي والحاج يونس.

ليس صدفة أن فتى زاكورة، إبن حي سيدي عثمان الشعبي، بالدار البيضاء، عازف العود الذي صدح بأغانيه الملتزمة في قاعات دور الشباب وبمسارح بلدية مختلفة بالمغرب، الفنان الذي رافق المبدع الساخر أحمد السنوسي "بزيز"، الموسيقي المتمكن من المعرفة الموسيقية أكاديميا بمرتبة "الشرف"، الذي أصدر ألبومات موسيقية مع فرقة "النورس"،، أقول ليس صدفة أن يصبح موضوعا لمقالات ودراسات أكاديمية علمية في مجلات فنية أروبية وعربية، وأن يحوز جوائز محترمة، آخرها جائزة "كاتارا للعود" بالعاصمة القطرية الدوحة سنة 2019. وهي الجائزة التي حملت في دورتها الثالثة تلك، إسم الفيلسوف والمفكر العربي الكبير أبويوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، بمشاركة 35 من أمهر عازفي العود بالعالم يمثلون 13 دولة عربية وأجنبية، حيث أحيى فناننا المغربي (إلى جانب ثلاثي عالمي هم: شربل روحانا من لبنان وشاه حسين من إيران ويوردال مجيد بور من تركيا) ليلة الإختتام الخاصة بجائزة التكريم، حيث أدى أمام جمهور حاشد نوتات موسيقية أندلسية ومغربية باذخة.

سيلج فنانا المغربي الكبير إلى

مغامرة فنية أخرى، حين سيصدر ألبوماته الموسيقية الخاصة، للعزف على آلة العود، آخرها ألبوم "حلم". وللحقيقة، فإنك تكتشف وأنت تصيخ السمع لألبوماته، أنه حين يتعاضد أنين الكمان، مع شجن العود، وتنساب النوتة الموسيقية، مثلما ينساب مطلع الفجر من غلالة ظلمة الليل، فإنك في رفقة موسيقى فنان مختلف، تتحقق معها تماما تلك المقولة النقدية الخالدة، للناقد الفرنسي ميشال بوتور "الخيال يغرب" (Fiction la dépayse).

إذ يكفي أن تطلق العنان لمقطوعاته الموسيقية الصامتة، كي تسافر إلى حيث يتصالح فيك الطفل الذي أنجبتك به الحياة، مع حقيقتك كإنسان، ككائن حي بين باقي الكائنات الحية فوق أديم الأرض وفي شساعة الوجود. حينها، تعود مجرد ابن للحياة، تتساوق وناموس الكينونة، تلك التي تعيدك إلى يفاعة الكينوني فيك، أي أن تعود مجرد ضربة "صدغة" على وتر الطبيعة، تماما مثلما يضرب الماء على وتر الحصى في ضفاف الأودية. حينها، مرة أخرى، تكون مجرد صوت خرير متواصل في نهر الحياة. لتكتشف أن موسيقى هذا الفنان المغربي عبد الحق تيكروين، هو ما ترتقي بك إلى ذلك البهاء وذاك الصفاء وذاك الجمال.

صحيح أن هذا الفتى الأسمر، لا يختلق مستحيلا، ولا يدعي ذلك، هو القادم أصلا من تجربة موسيقية وفنية رصينة، لكنه يفلح عاليا في أن يعيد تطويع جناح الريح، كي تصدر عنه احترافية فنية، من خلال الكمان والعود وبضع آلات إيقاعية مصاحبة، من خلال لغة موسيقية، لا تكون إلا لأمثاله ممن يتشربون بدربة عالية، لغة الإبداع في الحياة عبر صوت الموسيقى. حينها، ترتقي فيك، ليس فقط تامغربيت، بل يرتقي الإنسان الكامن فينا جميعا، من خلال شكل تعامله مع الميازين المغربية، وهو يمنحها أن تصبح لغة فنية كونية لا نظائر لها في باقي إبداعات الموسيقى الصامتة بالعالم. لأنه حين تصيخ السمع، لمقطوعة "شجن" (كمثال فقط)، ضمن ألبومه الجديد الصادر مؤخرا "حلم"، تكاد ترقص فيك لغاتك الأم البكر، تلك التي تشربتها في طفولتك البعيدة، من خلال رقصة الحياة الفرحة في حقول مخضرة بشساعة المغرب. وتكاد تعود إليك رقصات الأعالي بالأطلس الكبير، الممزوجة

بحفيف شجر الصفصاف في الأودية. وتعود إليك، أيضا، أصوات حوافر الخيل النافرة، وهي تعدو في حقول الشاوية. ما يجعل "شجن" تيكروين يصالحك مع من تكون، أي صوتا للحياة ضمن معرض لأصوات حياة أخرى يبدعها أبناء الحياة فوق الكرة الأرضية.

في "حلم" عبد الحق تيكروين، هو الذي يجر وراءه، أيضا، تجربة معتبرة في مجال الموسيقى التصويرية للأفلام والمسلسلات إلى جانب الفنان الموسيقي فتاح النكادي،، هو الذي وقفت له كبريات قاعات العرض الموسيقي بأروبا،، هو الذي يخجلك بتواضعه الذمث، بأخلاقه الأصيلة،، أقول في "حلم" تيكروين، وأنت تتشرب مقطوعات "تيكو طانغو / لمن أعطيك يا حبي / لحظة رومانسية / ليك يا سمرا / شجن"، يحدث أن تسافر بعيدا، فرحا، كي تلتقي ذاك الذي كم تظل تبحث عنه بشغف من زمان، في زحمة فتنة الحياة اليومية: "أنت".

أي تلتقي ذاتك في صفاء أصلها البكر. وحين تستعيد مقطوعاته الأخرى في ألبومه الآخر الأسبق "ينابيع"، تكبر فيك طفولتك (تماما مثلما قال الشاعر محمود درويش حين يعود إلى أمه)، وتجدك مع نوتات الطقطوقات الجبلية، ومع آثار موسيقى تطوان لعبد الصادق شقارة، ومع تواشيح النوتة الموسيقية لسهول المغرب، ومع أنين الأعالي، تكتشف أن للعود مع هذا الفنان عنوانا آخر، أقرب إلى رسم البحر في سديم الأبد. معه يطلع لك لون الدار البيضاء ناصعا في بياضه، هو الصاعد من واحد من أهم أحيائها الشعبية "سيدي عثمان"، مدرسة مغربية أخرى لتعلم المقاومة من أجل الحياة بكرامة وبمعركة استحقاق لمكان تحت شمس الله الساطعة.

لم يأت عبد الحق تيكروين، من فراغ أكيد، ما مكنه اليوم أن يحلق منفردا، من خلال آلة العود، ومن خلال ألبوماته الموسيقية "ينابيع" (شاركه فيه كل من كمال كاظيمي وهشام كارطوني)، و"حلم" (الذي هو عزف سامفوني باذخ). فهو، في مكان ما، يبصم على مرحلة مختلفة جديدة في مساره الفني، عنوانا عن جيل موسيقي وإبداعي مغربي جديد، بعد جيل الرواد، من قيمة المرحوم سعيد الشرايبي والحاج يونس. جيل له إصرار أكبر على تحدي الزمن وتحدي الذات، من أجل الرقي بالإبداعية الموسيقية المغربية، تلك التي تنقلنا جميعا إلى مصاف الكبار في كبريات مسارح العالم.

إن المرء حين يجد أمامه جيلا مغربيا موسيقيا جديدا، تعزف أنامله فرحا فنيا مغربيا رفيعا، من أستراليا حتى كندا، مرورا بأروبا، من قبيل عازف البيانو مروان بنعبد الله، والأصوات الأوبرالية حياة الشاوي، مريم سبا ومليكة رياض، ثم عازف العود عبد الحق تيكروين، تكمل أسباب الجمال فيه، مغربيا، من حيث أنها تجلعنا جميعا نتقمص أسباب العالمية بشغف حضاري. شكرا لأناملكم جميعا. شكرا لك أيها الفنان المغربي الأصيل عبد الحق تيكروين، ففي تقمصنا ل "حلم" (ك)، نثق في ينابيعنا المغربية أكثر وأعمق، تلك التي "ينابيع" (ك) واحدة من جداولها الرقراقة السلسبيل.

مالك ابن وهيب
فقيه مرابطي ومحدث ومعلّم خطّ

محمد صلاح بوشتلة


منكم احد الا امراتك انه مصيبها ما اصابهم ان موعدهم
الصبح اليس الصبح بقريب فلما جا امرنا جعلنا عاليها
سافلها وامطرنا عليها حجارة من سجيل منضود مسومة
عند ربك وما هي من الظالمين ببعيد والى مدين اخاهم
شعيبا قال يا قوم اعبدوا الله ما لكم من اله غيره
ولا تنقصوا المكيال والميزان اني اريكم بخير واني
اخاف عليكم عذاب يوم محيط ويا قوم اوفوا المكيال
والميزان بالقسط ولا تبخسوا الناس اشياءهم ولا تعثوا

يغلب على كل الدراسات[1] التي خصصت القول حول تاريخ الفلسفة في الغرب الإسلامي حينما يأتي الحديث . إن أتى . على ذكر مالك بن وهيب، أن تعتبره واحدا من القلة القليلة المشتغلة بالفلسفة، وبأنه معاصر لابن باجه، لتكف عن الحديث عنه، وتلتزم الصمت عن باقي فنون المعرفة التي أتقنها وساهم بشكل هو الأخطر في ترويجها. أما الدراسات في تاريخ الفقه والحديث فلا تأتي على ذكره البتة، مستهترة باسمه بين صفوف فقهاء ومحدثي عصره، فكما لا يعترف به كفيلسوف كامل الأوصاف، لا يستحق دراسة متكاملة عنه، فهو من منظور آخر يبقى فقيها عاديا، لا يستحق دراسة تلملم وجه فقهه، أو تعيد رسم الملامح العامة لتوجهه الفقهي واقتفاء أثره في ترسيم تقليد فقهي زاوج بين الرواية والدراية، وبين الفقه ورواية الحديث، أو حتى ترسم الخطوط الكبرى لمدرسة في الخط والكتابة.

1 - نستثني من تلك الدراسات التي غضت النظر عن مالك بن وهيب دراسة د. محمد موهوب التي ألحقها بكتابه «ترجمان الفلسفة»، والذي بدل من خلالها جهدا كبيرا في جمع النصوص المتناثرة هنا وهناك عن مالك بن وهيب لرصد أجزاء من سيرته الفكرية والعملية، ولملمتها لأجل صياغة صورة واضحة ومتكاملة المعالم عن الوجه الفلسفي والسياسي للرجل، وأتت الدراسة بعنوان «عن منزلة المؤلف في الثقافة العربية الكلاسيكية: دراسة مونوغرافية في شخصية مالك بن وهيب». (أنظر محمد موهوب، ترجمان الفلسفة، مراكش، المطبعة والوراقة الوطنية، 2011، ص.ص 153 . 173).



نحن هنا لسنا نود ربط مالك بن وهيب كليا ولا جزئيا بالفقه، ولكن نعترف برغبتنا في الوقوف عند حدود تتبع النصوص القليلة، نصفها قرب بعضها لتحدد لنا ارتباطاته الفقهية ودرجة متانتها، مما يؤكد لنا أنه لم يكن مولعا بالحكمة وعلومها فقط، ولم يصب حظا من علوم العقل فقط، بل أصاب حظا يساويه ويوازيه في علوم النقل، حظ لا يستهان به في علوم الشريعة، في الفقه كما في الحديث، فعد لدى معاصريه ولدى من سيترجم له فقيها كبيرا كما عد محدثا كبيرا، الشيء الذي لزم ابن بشكوال واضطره إلى أن يذكره في كتابه عن «طبقات المحدثين»، فإنه كان يوصف عند من ترجم له، على قلتهم، بأنه كانت «الدراية أغلب عليه من الرواية»، الوصف نفسه الذي عرف به فيلسوف وفقيه قرطبة أبو الوليد ابن رشد، فقد يكون روج فيما بينهم المعقولات كما المنقولات وهذا ما يشير إليه أحمد بن القاضي ناقلا عن صاحب الذيل والتكملة وهو يحكي عن أحد تلامذة ابن وهيب المتقنين لعلوم الأصول، فيقول: «وبرع في «مدارك العقول» بأبي عبد الله مالك بن وهيب عالم أهل زمانه، وقدوة أقرانه»[2].

رغم أنه خاض غمار حياة سياسية زاخرة وغنية[3]، كانت له فيها عداوات كثيرة، أشهرها عداوته لدعوة الموحدين والرغبة في النيل من المهدي ومشروعه السياسي، فإن السياسة ومشاغلها لم تنهه على أن يكون أحد أهم فقهاء عصره، ليعبر بالملموس عن اندماجه التام في ثقافة عصره، من خلال انفتاحه المتفوق على الفقه المالكي الفروعي الذي طبع عصره المرابطي، ، الشيء الذي يؤكد أنه كمشتغل بالفلسفة لم يقدر على تجاهل جانب الفقه، وعلى تركه جانبا على هامش مرغوبه الأصيل وهو التمكن والتحقق في أجزاء الفلسفة، ليعيد تجربة أغلب التجارب الفلسفية لمن كان قبله من فلاسفة المشرق التي تجاهلت الفقه، ولم ترغب في الإقدام على مزاحمة أهل الفقه في فقههم، دون أن ينهه أيضا ذاك الانهمام الكلي بالحكمة وعلومها، فيكرس ذاك التنافر القديم في العلاقة التي لطالما جمعت الفقيه بالفيلسوف، بل ليؤسس لعلاقة جديدة بين الفيلسوف والفقه وكذا الفقيه، سيسير وفقها ابن رشد الحفيد الذي جمع بين فقه عصره وبين حكمة من سبقه.

السؤال المهم الآن هو بأي العلوم تحقق مالك أولا؟ هل بالحكمة ومستتبعاتها من علوم الأوائل؟ أم بالفقه؟ وما حقيقة اشتغاله بكلا العلمين؟ هل هي المصلحة أم الأمر يتعلق بحب أصيل؟ فقد يكون تكوينه الفقهي ما هو إلا بحكم ظرفيته الوقتية التي سنحت له بضرورة أن يكون فقيها فروعيا كبيرا، استجابة عادية منه لسياق ثقافي عام يغلب عليه الفقه على باقي المعارف، خاصة وأنه قد نشأ في أسرة علم، أهلته ليحوز على تكوين مهم في الفقهيات، فوالده كما يقول عنه ابن الأبار: «كان مقرئا عالما بخط المصاحف، وذكر ابن عزيز أنه كان من أهل العربية (...) وكان يقرئ القرآن بالجامع بإشبيلية، وكان حسن الخط، وكان ابنه مالك

---

2 - أحمد بن القاضي المكناسي، جذوة المقتبس في ذكر من حل من الأعلام مدينة فاس، دار المنصور، الرباط، 1973، ص.265.

3 - رغم أن أبا عبد الله مالك بن وهيب من أسرة نكبتها وشرذمتها السياسة، إذ أن جد مالك بن وهيب كان ممن ابتلي بنكبات السياسة وأحرق بنيرانها، فقد كان جد مالك سابع إخوته، فذبح منهم خمسة في فتنة البربر، وخرج أحمد مع أخ له، واستقر أحمد بإشبيلية، ولم يعلم أين استقر أخوه الآخر (ابن الأبار، التكملة لكتاب الصلة، م م، ج.4، ترجمة رقم: 485، ص.166.)، وهي الفتنة نفسها التي فقد فيها ابن حزم والده.

كذلك»[4]. فكما ورث عنه حسن الخط والبراعة في النسخ فقط ورث عنه بالتأكيد حفظ القرآن الذي كان مدخلا أساسيا للتعمق في دراسة الفقه، هذا الوالد الذي لم يكن بالطبع حافظا عاديا الشيء الذي يؤكده اختياره للتدريس في قصور أمراء الأندلس فكان ممن درس المعتمد بن عباد[5].

لقد أثر حضور الأب بشكل كبير في رغبة ابن وهيب الولد، فقد يكون تلقى على يديه الدروس الأولى في الفقه، رغم أن لا يذكر كفقيه وإنما كمعلم قرآن فقط، إذ «كان يقرئ القرآن بالجامع بإشبيلية»[6]، غير أن الوزير ابن الإمام يجيبنا بما يؤكد أن الفقه جاء في مرحلة ثانية على مرحلة تحققه بأجزاء الفلسفة، يقول الوزير «غير أن ملكا لم يتقيد عنه إلا قليل في أوائل الصناعة الذهنية، ثم أضرب الرجل عن النظر ظاهرا في هذه العلوم وعن التكلم فيها لما لحقه من المطالبة بدمه بسببها (...) وأقبل على العلوم الشرعية فرأس فيها أو زاحم ذلك.»[7] إذن وبحسب مدلول شهادة ابن الإمام فاشتغال أبي عبد الله بالفقه وتبرزه في الفقهيات جاء في مرحلة تالية على تمكنه وتحققه في أجزاء الفلسفة، أي بعد أن أضرب عن التكلم في الحكمة وعلوم الأوائل، ولو ظاهرا كما يقول ابن الإمام، ليكون الإقبال على العلوم الشرعية مسألة اضطرار فقط، دفعه إليها حماية نفسه وطلب السلامة واتقاء شر من نصبوا أنفسهم حماة الدين والدب عن صفائه من كدر أفكار الأولين، ورغبة في الوصول إلى المناصب العليا التي تستوجب وتملي مسبقا التمكن من علوم الشريعة.

شهادة ابن الإمام عن تحويل دفة وجهة مالك بن وهيب المعرفية من الحكمة إلى الفقه وعلوم الشريعة، سيسايره فيها العديد من مؤرخي الفكر في الغرب الإسلامي، فرينهرت دوزي يعتبر أن مالك بن وهيب أخطأ حينما انقاد إلى الاشتغال بالفلسفة، وهو الخطأ الذي سرعان ما عالجه ابن وهيب برأب صدع علاقته بمن حوله، بمحاولته التسيد على ساحة الفقه، يقول رينهرت دوزي: «ولسنا في حاجة لأن نقول إن الفلسفة أصبحت علما محرما، وقد أخطأ «مالك بن وهيب الإشبيلي» حين أخذ نفسه بالنظر فيها، إلا أنه أدرك ما ينطوي عليه هذا الميل من تعريض حياته للخطر، فانصرف عنها، وانكب على دراسة الفقه والشريعة، ولم يندم على مسلكه الجديد الذي قربه من السلطان حتى جعله صديقه وموضع سره وثقته»[8]، بل ويعتبر دوزي أن اشتغاله السابق بالفلسفة جعله محل خصومة دائمة حتى بعد تحققه بالفقه[9]، وإلى ذات التأويل ذهب أرنست رينان فيقول: «وأن الفيلسوف مالك بن وهيب الإشبيلي المعاصر لابن باجه رأى أنه مضطر إلى قصر تعليمه على أول الصناعة الذهنية، وأنه عدل عن المعارف الفلسفية عدولا تاما وحظر على نفسه كل حديث في هذا الموضوع لما فيه من خطر الهلاك، وأقبل على العلوم الشرعية»[10]، غير أن رينان يذهب وبكل بساطة وثقة إلى أن أبا عبد الله قد صام نهائيا عن علوم النظر، وهو ما يناقض ما شهد به الوزير ابن الإمام الذي يستشف من قوله أنه صام عنها ظاهرا فقط، حيث يؤكد أنه «أضرب الرجل عن النظر ظاهرا في هذه العلوم وعن التكلم فيها لما لحقه من المطالبة بدمه بسببها»[11].

إنه وإن كان الاشتغال بالتنجيم ملجأ ابن وهيب إلى الأمير المرابطي، وطريقا سريعا وسالما للاحتماء به، ليضمن الفيلسوف سلامته، الفيلسوف الذي ليس إلا منجما لدى القصر، يستعين به الأمير في معرفة الأعداء وخططهم، فإن الاشتغال بالفقه كان بقصد الالتفاف على رغبة الفقهاء أنفسهم وكذا مليشيات العوام في أدية المشتغل بالفلسفة، فالفقيه يمكن أن يفوز بقلب العامة والخاصة على حد سواء، وبقدره أن يؤلب العامة أو يهدئهم ضد من يريد به سوءا، إلى درجة أن إمام مالكية وقته ابن رشد الجد لم يجد حرجا في إطلاق سراح ابن باجه ذي السمعة غير الحسنة ولا الطيبة من المعتقل في أحد القلاع الأندلسية، من هنا كان تزلف ابن وهيب بالفقه عوض الإبقاء على روابط ظاهرة مع ماضيه الفلسفي، رغم ما بينهما من هوة إبستيمولوجية لا يمكن جسرها ووصل خرومها ورم شأفتها التي لا تبرأ، لتاريخ العلاقة التي جمعت الفقيه بالفلسفة في تاريخ الأندلس، يشهد على ذلك الوزير ابن الإمام العارف بمجاله القريب الذي

---

4 - ابن الأبار، التكملة لكتاب الصلة، م م، ج.4، ترجمة رقم: 485، ص.165.

5 - المصدر نفسه، ص.166.

6 - المصدر نفسه، ص.166.

7 [123]. ابن الإمام، ضمن رسائل ابن باجه الإلهية، م م، ص. 176.

8 - رينهرت دوزي، المسلمون في الأندلس، ترجمة حسن حبشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ج.3، ص.161.

9 - المصدر نفسه، ص.161.

10 - إرنست رينان، ابن رشد والرشدية، نقله إلى العربية عادل زعيتر ، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، 1957، ص.49.

11 - ابن الإمام، ضمن رسائل ابن باجه الإلهية، م م، ص. 176.

عاش فيه لشطر صالح من عمره قبل الانتقال النهائي إلى مصر، والعارف أكثر بحدود مناورات هذا الفيلسوف، خاصة وابن الإمام كان مستودع أسرار صاحب مالك القريب ابن باجه، حيث يقول «وأقبل على العلوم الشرعية فرأس فيها أو زاحم»[12]. ورغم اشتغاله بالفقه ومزاحمته للفقهاء في فقههم، غير أن هويته بين الناس ظلت مرتهنة في نسبته إلى الفلسفة، ليظل اشتغاله بالفقه مجرد تكتيك لأجل التمويه والتشويش على المنقرين على تجربته الفلسفية.

لجوء ابن وهيب للفقه ما هو إلا رغبة ليبني لنفسه مكانة فقهية سيستغلها فيما بعد لتوحيد جهد الفيلسوف وتقوية مجهوداته، ومناصرة الفقيه الفروعي والأمير المرابطي ضد المتصوف والتيار الصوفي الذي قاده أئمة ثورة المريدين الذين شكلوا أبرز خطر على اللمتونيين، ومجابهة حتى الوافد الأخطر الذي مثله ابن تومرت، فكان الفقه عنده مطية لإنقاذ نفسه والحفاظ على سلامته من فتاوى الفقهاء ومن كيد الغوغاء، ولاستنقاذ مشروع الفلسفة ككل بالحفاظ على السلامة الجسدية لممثلي هذا المشروع، باعتبار الفقه الطريق الأكثر ملاءمة لفك عزلة الفيلسوف التي فرضتها وكرستها نوستالجياه الفلسفية، وكذا تزلفا به أكثر فأكثر عند الفقيه معلم السلطان المرابطي والآمر الناهي في سياسته، وطلبا للوجاهة والقرب عند أجهزة وأمراء دولة الفقهاء الفروعيين[13]، في تنازل مرِن ودونما حرج كبير عليه، وتدحرج كبير يبتعد به عن مسيرته وسيرته الفلسفية لصالح تفقهه المزعوم الذي لم يفرط معه بتاتا في قناعاته الفلسفية القديمة، ولم يكون لديه قناعات بديلة، والتي يعبر عنها ابن الإمام بشكل واضح لا يقبل التأويل حينما يقول: «وأضرب الرجل عن النظر **ظاهرا** في هذه العلوم وعن التكلم فيها لما لحقه من المطالبة بدمه بسببها»[14].

مما يؤشر على موقع ابن وهيب الفقهي الذي حاز عليه هو تتلمذ كثير من فقهاء الوقت عليه، لتضلعه بعلوم الشريعة بحسب مذهب السادة المالكية. لتكون براعته في الفلسفة متوازية مع براعته في الفقه، وليتكرر في حقه ما كان يوصف به ابن رشد الفيلسوف وقاضي الجماعة من أنه «كان يفزع إلى فتواه في الطب كما يفزع إلى فتواه في الفقه»، فقبيل ابن رشد الذي يعده البعض أول تجربة جمعت بين الفلسفة والفقه[15] ما دمنا «لا نكاد نجد من بين الفلاسفة الإسلاميين من يشارك ابن رشد في هذه الميزة: وهي أنه فيلسوف وفقيه معا»[16]، وذلك بالرغم من أن أبا الوليد كان يعد عند البعض الآخر من القدماء بأنه رجل غير معروف بالفقه وإنما مقدما في غير ذلك من المعارف[17]، لتكون محاولة مالك بن وهيب في الموازاة بين العمل الفقهي والاشتغال بالحكمة، ولو سرا، فكان ملما ومبرزا في كلا العلمين، لتتكافأ منزلته عند أتباع علوم النقل ولدى مناصري علوم العقل، وليفرض نفسه واحترامه من كلا الطرفين، بعد أن زاحم أو رأس في الفقه، وهذا ما يؤكده تنصيبه على رأس اللجنة التي ناظرت المهدي بن تومرت بما أنه كان المشار إليه بين كل الفقهاء بالتمكن في الفقه وأصول المناظرة.

يصف أبو زرع الفاسي مالكا بن وهيب في معرض حكايته عن مناظرة فقهاء المرابطين لابن تومرت فيقول عنه دونما استحضار لاسمه بشكل مباشر: «وكان رجل ممن حضر ذلك المجلس من فقهاء أصحاب حديث وفروع.»[18] ثم يعقب مباشرة واصفا فقهاء المرابطين الحاضرين لإقامة الحجة على ابن تومرت دون أن يستثني منهم أحدا، ولا حتى مالكا بن وهيب «وليس منهم من له المعرفة بالأصول والجدل»[19]، ثم يذكر صاحب القرطاس طرفا من أسئلة ابن تومرت، وطرفا آخر من أجوبة الفقيه الفروعي الذي ليس إلا مالك بن وهيب، فيلخص حصيلة المناظرة بعجز الفقيه العالم

---

12 - إبن أبي أصيبعة، م م، ص.115، وانظر معن زيادة، رسائل ابن باجه الالهية، م م، ص.8.، ابن باجه، أبو بكر محمد بن يحيى، رسائل ابن باجه الإلهية، تحقيق ماجد فخري، م م، ص. 176.

13 - لم تكن مهمة بن وهيب منحصرة فقط في مشاغل السياسة والاستشارة، وإنما كانت أيضا لتعليم الأمراء، فتحكي لنا كتب التراجم عن ملازمة وصحبة أحد الأمراء المرابطين وهو ميمون بن ياسين لأبي عبد الله مالك بن وهيب لأخذ الرواية عنه (أنظر بنشريفة، محمد، الأمير المرابطي ميمون بن ياسين (470 هـ ؟ - 530 هـ): حياته وحجه، دعوة الحق، مطبعة فضالة، المحمدية، 2002، ص.81.)

14 - ابن الإمام، ضمن رسائل ابن باجه الإلهية، م م، ص. 176.

15 - علي أوmليل، م م، 198.

16 - المصدر نفسه، 198.

17 - على عادة ابن عبد الملك المراكشي في ذكر مثالب مترجميه وعدم التأخر في سرد أي خبر عنهم، يذكر نصا عن ابن زرقون المالكي يتهم فيه ابن رشد بسرقة كتاب «بداية المجتهد»، يقول ابن عبد الملك: «ونقلت من خط التاريخي المقيد المفيد أبي العباس بن علي بن هارون ما نصه: « أخبرني محمد بن أبي الحسن بن زرقون أن القاضي أبا الوليد بن رشد استعار منه كتابا ضمنه أسباب الخلاف الواقع بين أئمة الأمصار من وضع بعض فقهاء خراسان، فلم يرده إليه، وزاد فيه شيئا من كلام الإمامين أبي عمربن عبد البر، وأبي محمد بن حزم، ونسبه إلى نفسه، وهو الكتاب المسمى بـ «بداية المجتهد ونهاية المقتصد». قال أبو العباس بن هارون: «والرجل غير معروف في الفقه، وإن كان مقدما في غير ذلك من المعارف».

18 - أبي زرع الفاسي، م م، ص. 112

19 - المصدر نفسه، ص. 112

بالفروع وبالحديث . أي مالك . إذ يقول أبو زرع: «فلما رأى عجزه وعجز أصحابه، عرفهم السؤال، ومجرى الخطاب، ولم تكن لهم معرفة بالجواب، وشرح لهم في تبيين أصول الحق والباطل»[20]، فهل يعني كل هذا أن مالكا بن وهيب لم يستطع تجاوز الخطأ المنهجي الذي تشابه في ارتكابه أغلب الفقهاء المرابطين وهو التمسك بالفروع وإهمال الأصول، في حين زاوج ابن تومرت بثقافة أهل المغرب الفقهية الفروعية وما استفاده من تكوين أصولي على يد علماء المشرق[21]، يقول ابن خلدون: «ودخل العراق، ولقي جلة العلماء يومئذ، وفحول النظار، وأفاد علما واسعا»[22]. وفي سياقات المناظرة نفسها حينما يود المهدي طرح أسئلته فإنه يوجهها نحو مالك بن وهيب، ويحاوره باعتباره فقيها لا غير، فيقول: «أيها الفقيه أنت لسان الجماعة المتقدم»[23]، وبعد أن يفشل لسان الجماعة ورئيسها في مجاراة ابن تومرت في أسئلته وأجوبته، أخذ ابن تومرت «في تبيين طريق العِلم فبصرهم بأنوار العِلم وغلقت دونهم أبواب الفهم وعجزوا عن جوابه، ولم يفهموا معنى خطابه، فلما رأوا باهر علمه وإصابة معرفته، أخذتهم فضيحة العجز، وركنوا إلى ظلمة الجحد والإنكار، فلببوا عليه»[24]. بشكل يذكرنا بمناظرات تفوق فيها أندلسيون زادوا عن فقهاء مالكية الأندلس بعلم أهل المشرق على فقهاء آخرين لم يغادروا بلادهم الأندلسية[25]، فبقوا رهن المتداول من فقه أهل البلد.

من الواضح أن ابن وهيب لم تكن له مشكلة مع الفقه الفروعي، شبيهه في ذلك ابن رشد نفسه الذي لم يكن له مشكل وحساسية ضد الفقه الفروعي، خاصة وقد كان سليل أسرة عنيت بالفروع، فوالده وجده ينتميان للتقليد الفقهي المرابطي، عائلة إستهواها فقه الفروع، فجده شارح لل«مدونة» من خلال تخصيصه لها كتابه «المقدمات»، وشارح

20 - المصدر نفسه، ص. 112

21 - لا ننسى أن ابن تومرت تتلمذ على الكيا الهراسي الذي يقول عنه ابن السبكي بأنه كان «أحد فحول العلماء ورؤوس الأئمة فقها وأصولا وجدلا وحفظا لمتون أحاديث الأحكام» (طبقات الشافعية، تحقيق: محمود محمد الطناحي وعبد الفتاح محمد الحلو، طبعة هجر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1413 هـ، ج.7، ص.231.) وأنه كان متمكنا في الجدل والمناظرة (طبقات الشافعية الكبرى، ج.7، ص.234.).

22 - العبر، ج.6، ص.300.

23 - أبي زرع الفاسي، م م، ص. 112

24 - المصدر نفسه، ص. 112

25 - يحضرنا، هنا، على سبيل المثال، لا الحصر نموذج مناظرات ابن حزم مع أبي الوليد الباجي، إذ أن الأول خرج من من مناظراته مع المالكي أبي الوليد مغلوبا بالحجج والبراهين التي أقامها الباجي وجادله بها، فظهر تفوقه بارزا (انظر القاضي عياض بن موسى بن عياض السبتي، ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، عارضه بأصوله وعلق حواشيه وقدم له محمد بن تاويت الطنجي، الرباط: مطبعة الشمال الإفريقي، 1965، ج.2، ص.805.) ، وفي هذا السياق يقول القاضي عياض: «فجرت له معه مجالس كانت سبب فضيحة ابن حزم وخروجه من ميورقة، وقد كان رأس أهلها، ثم لم يزل أمره في سفال فيما بعد» (ترتيب المدارك، م م، ج.2، ص.805.) وكان من نتائج هذه المناظرة مغادرة ابن حزم لميورقة.





لـ«عتبية» من خلال تخصيصه لها كتابه «البيان والتحصيل»، ومادام هو نفسه كان يحفظ الموطأ، ومن تم كان وعده في «بداية المجتهد» بتأليف «كتاب في الفروع على مذهب مالك بن أنس مرتبا ترتيبا صناعيا يجري في مجرى الأصول، إذ كان المذهب المعمول به في هذه الجزيرة التي هي جزيرة الأندلس، حتى يكون به القارئ مجتهدا في مذهب مالك»[26]، يعبر أبو الوليد ابن رشد في «بداية المجتهد» عن هوسه بما هو فقهي . مالكي، عند إبداء نيته وعزمه لتأليف كتاب في أصول مذهب مالك ومسائله: «ونحن نروم إن شاء الله بعد فراغنا من هذا الكتاب أن نضع في مذهب مالك كتابا جامعا لأصول مذهبه ومسائله المشهورة التي تجري في مذهبه مجرى الأصول للتفريع عليها، وهذا هو الذي عمله ابن القاسم في المدونة، فإنه جاوب فيما لم يكن عنده فيها قول مالك على قياس ما كان عنده في ذلك الجنس من مسائل مالك التي هي فيها جارية مجرى الأصول»[27]، أما مالك فلم يحصل لدينا من عناوين تآليفه ما يعني أنه أبدع في الفقه ما يخرج به عن دائرة فقهاء عصره الفروعيين، إذ استمر على سيرة الشرح والاختصار، ولم يخرج عنها، فقد «اختصر كتاب التمهيد لأبي عمر بن عبد البر اختصارا أجاد فيه، وسمى مختصره كتاب **التبصير** وجعله على التراجم وهو كتاب كثير الفائدة.»[28]، بجانب كونه كما يصفه الضبي فقيها حافظا مشهورا[29].

يظهر أن كلا من ابن وهيب وابن رشد إستغلا الفقه وانتماءهما إليه، إلى جانب نيل بعض الحظوة في مجتمع لا طريق فيه للحضوة والصدارة غير طريق الفقه أو السياسة، لتصفية الحسابات مع أعدائهما المرحليين، فابن وهيب يظهر كفقيه في معاداته لابن تومرت الأشعري ذي النزوعات الصوفية، ويستغل تاريخ الفقيه لمعادات والتأليب على توجهات ابن تومرت الغزالية، فكلاهما يوجهان الرأي العام الفقهي نحو أداء أغراضهما الأيديولوجية بتمرير مخططاتهما المتوافقة مع المشروع الفلسفي ككل، فكما «تقمص ابن رشد شخصية الفقيه و(...) نطق بسلطته»[30]، ليرد على خصوم الفلسفة بفتاوى أقرب إلى الفقه منه إلى الفلسفة[31]، فابن وهيب من جهته يتذرع

---

26 -ابن رشد، بداية المجتهد ونهاية المقتصد، تحقيق علي محمد معوض، وعادل أحمد جواد، دار الكتب العِلمية، بيروت، 1996، ج. 6، ص. 141.

27 - المصدر نفسه، ص..

28 - الضبي، بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، المكتبة الأندلسية، رقم:6، دار الكتاب العربي، 1967، ص.465.

29 - المصدر نفسه، ص.465..

30 - أومليل، م م، ص.201..

31 - كما انتقاداته التي تبتعد عن المقاربة الفلسفية إلى استعمال خطاب فقهي أصيل، لتستحيل الانتقادات إلى فتاوى لمنع كتب الغزالي وحظرها، وحتى في محاولته التشريع للفلسفة والتسليم بجدوى وجودها، فمبحثا كتاب «فصل المقال» في نسخته الأولى قبل أن يضاف إليه المبحث الثالث، إتخذ المبحث الأول شكل فتوى توجب النظر في القياس البرهاني وفي فلسفة

بالفقه لتكريس عداوته لأعداء الفلسفة، لهذا كان ممن «قالوا لأمير المسلمين علي (عن المهدي): «هذا رجل خارجي مسعور أحمق وصاحب جدل ولسان يضل جهال الناس، وإن بقي في المدينة يفسد عقائد أهلها.»[32].

درجة التمكن في الفقه وطل الباع فيه بالطبع لا تقاس إلا بمقدار وقدر طلاب صاحب الفقه، هذا بالطبع في حالة عدم العثور على كتبه كما هو حال مالك بن وهيب، لتبقى علاقة ابن وهيب بتلامذته مادة خصبة لرصد معالم وملامح فقه الرجل وقيمته في نشر الفلسفة والفقه على حد سواء بينهم، ما دام تلامذته في أغلبهم اشتهروا بالدراية التي هي مجال لإعمال الحكمة وأدواتها، وكذا بالروايةً التي هي خصيصة بالفقه والحديث لاعتمادها الحفظ والتذكر، علاقة اضطرت الكثير من تلامذته إلى هجرة أوطانهم الأصلية لأجل تتبع دروس أستاذهم بن وهيب، بل واضطرتهم إلى المواظبة على صحبته وملازمته، والحديث عن الملازمة يستلزم الحديث هنا مع تلامذة أبي عبد الله مالك عن مدد تعد بالسنوات الطويلة التي قد تفوق العقد وقد تقترب منه[33]، مدد تظهر مما تظهر غزارة علم الرجل، وكفاءته الموسوعية الغميسة القدم في معارف كثيرة، فكل من ترجم لأحد تلامذة مالك، إلا واختار مصطلح الصحبة أو الملازمة منهم للرجل، إمعانا في تكريس وإظهار درجة القرب التي كانت بين الرجل وتلامذته، إذ لم تشغله مكائد السياسة ومشاكلها من أن يكون له خلف أسوار القصور المرابطية تلاميذ وطلبة من عامة الناس ومن أمراء بني لمتونة أنفسهم.

فمن تلاميذه تذكر كتب التراجم اسم عبد الوهاب بن محمد ابن عباد اللخمي، الذي صحب بن وهيب في الأندلس ولازمه في مراكش واختص بصحبته[34]، ولا يذكر أصحاب التراجم أنه أخذ عنه فقط الفقه والحديث[35]، إذ لابد أنه قد أخذ عنه عروضا في الحكمة وعلومها، فعبد الوهاب هذا كان منفتحا على علوم كانت ملازمة لاشتغال الفيلسوف، إذ تذكر أنه أخذ جملة من علوم الطب[36]، ومن تلامذته أيضا عبد الرحمان بن الصقر الأنصاري الخزرجي، والذي قد يكون أخذ عنه الحديث والفقه من خلال صحبته الطويلة له، فقد كان هو أيضا «محدثا مكثرا ضابطا مقرئا مجودا حافظا للفقه ذاكرا لمسائله عارفا بأصوله»[37]، ولا يغزب أن يكون قد درس على يده الفلسفة أيضا، خاصة وابن الصقر كان أحد أصدقاء مهتم كبير بالفلسفة وهو ابن طفيل[38]، إلى جانب أنه قد كان كما ابن طفيل مقربا من السلطان يوسف الموحدي حامي الفلسفة، إذ صاحبه. أي أبن الصقر. أيام كان أميرا في إشبيلية، ليكون معه بجانب ابن رشد ورفقة مشائي كبير آخر هو ابن هارون الترجالي الذي كان شيخا بالتوازي للأمير الموحدي وفي الوقت نفسه لابن رشد الحفيد، إذ أن كلا من أبي يعقوب وابن رشد تلقيا تعليمهما وتكوينهما الأول في علوم التعاليم والطب وكذا توجهها نحو أرسطو على يد الترجالي أحد تلامذة ابن باجه[39]، لنكون أمام أمر يتعدى الصدفة إلى رغبة في جمع أشهر تلامذة الرعيل الأول ممن سماهم ابن طفيل الأحذق نظرا والأقرب إلى الحقيقة، ولدرجة قربه من الخليفة أبي يعقوب «ألزمه خطة الخزانة العالية، وكانت عندهم من الخطط الجليلة التي لا يعين لتوليها إلا علية أهل العلم وأكابرهم.»[40]، ولعل ما يفسر لنا محنة ونكبة تلاميذ ابن وهيب كنكبة

السابقين أي إسباغ الشرعية على مشروعه الفلسفي هو نفسه، والمبحث الثاني، الذي خصص فيه ثلاثة فتاوى ضد الغزالي علة انحصار الفلسفة وسطوع نجم التيار الصوفي المتزايد الامتداد والانتشار في الجسد الاجتماعي بالمغرب والأندلس، ومع «تهافت التهافت» و«الضميمة» و«الكشف»، يستغل أليات الفقه لتصوير الفعل التجريبي الذي يستحق صاحبه أبو حامد والأشاعرة عموما استصدار فتوى رشدية في حقهم بإحراق كتبهم وكتب الشيخ أبي حامد.

32 - أبي زرع الفاسي، م م، ص. 112.

33 - الإعلام، ج.4، ص. 108.

34 - ابن عبد الملك، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، السفر الخامس، القسم الأول، ترجمة.178، ص.97.

35 - الإعلام، ج.8، ص.540.

36 - ابن الأبار، التكملة لكتاب الصلة، 1887، ط. مجريط، ج.2، ص.629.

37 - التعارجي، الإعلام، م م، ج. 2، ص. 74.

38 - يقول ابن طفيل عن موت ابن الصقر:
«لأمر ما تغيرت الدهور *** وأظلمت الكواكب والبدور
وطال على نجي الهم ليل *** كأن النجم فيه لا يغور
لنبأة صارخ وطروق خطب *** تكاد له الجواغ تستطير
مجيري بل كبيري كان أوْدى *** وما تبقى صغير ولا كبير».

39 - ليست عندنا نصوص تثبت هذه التلمذة المباشرة وتؤكدها إلا أنه على سبيل الافتراض المؤدي إلى اليقين وتوقع الأحداث وربط خيوطها، فإن نزول ابن باجه بمستقر ومصدر علم الهيئة . هكذا يعتبرها في أحد رسائله . إشبيلية عند تركه لحصن سرقسطة خوفا من جحافل النصارى، أدى به بالتأكيد إلى الالتقاء والتعرف بابن هارون الترجالي لما بينهما من مشترك علمي وخلفيات فلسفية مشتركة ومتناغمة، أولهما اهتمامهما المتشابه بعلوم التعاليم والأوائل التي كان ابن باجه أحد أقطابها بامتياز، والتي كان ابن هارون أيضا محققا فيها ولها وللعلوم الحكمية ومتقنا لها، و» معتنيا بكتب أرسطو طاليس وغيره من الحكماء المتقدمين « كما يذكر ابن أصيبعة (انظر عيون الأنباء، المطبعة الوهبية، م م، ص. 75.)، وكذلك الأمر بالنسبة لابن باجه، وثانيهما الطب الذي كان ابن هارون «فاضلا في صناعته ومتميزا فيه وخبيرا بأصوله وفروعه» (انظر ابن أصيبعة، م م، 75.)

40 - التعارجي، الإعلام، م م، ج. 2، ص. 76.

ابن صقر الأنصاري الخزرجي في المرحلة الأولى من سيطرة الموحدين على مراكش، ابن الصقر الذي «كان ممن وقعت عليه المحنة العظمى بمراكش يوم دخول الموحدين إياها»[41]، وذلك قد يكون بسبب ملازمته لمالك ابن وهيب في مرحلة من المراحل[42]، ويصف صاحب الذيل والتكملة كتبه بأن «له تصانيف مفيدة تدل على إدراكه، وجودة تحصيله وإشرافه على فنون من المعارف»[43].

ومن تلامذة أبي عبد الله مالك أيضا، هناك محمد بن خليل القيسي الذي صحب مالكا في مراكش، ولازمه ستة أعوام[44]، و«استفاد منه كثيرا»[45]، والذي يوصف بأنه من «أهل الرواية والدراية»[46]، فكان «عالي الرواية»[47] **كما** كان «متمكنا في الدراية»[48]، ويتفق من ترجموا له أنه كان متقنا لمعارف متنوعة فابن عبد الملك يصفه بأنه كان «مفتنا في جملة معارف»[49]، وينقل لنا بن القاضي المكناسي عن ابن الزبير أنه كان «شاذا في المعارف»[50]. ومن تلاميذه أيضا محمد بن عبد الله بن فرج بن الجد الفهري، الذي يقول عنه لسان الدين بن الخطيب «كان في حفظ الفقه بحرا يغرف من محيط، يقال إنه ما طالع شيئا من الكتب فنسيه»[51]، وجمع بين الفقه والحديث كما ابن وهيب.

بالتأكيد سيلاحظ القارئ الجارد لأصدقاء وتلاميذ مالك بن وهيب تكرار علاقة كل هؤلاء بالبراعة في الخط والتفنن في طرق الكتابة والتجويد في تجميل المكتوب، فأغلب من ترجموا لمالك ينبهون على حسن خطه، فالضبي يقول عنه بأنه «فقيه حافظ مشهور حسن الخط»[52]، وابن عبد الملك يحكي عن كتاب[53]، شارك ابن وهيب في نسخه[54]، خاصة وأن والد مالك كان ممن يقرئ الخط، فيقول عنه ابن الأبار: «قرأت بخط أبي الخطاب بن واجب يحي بن أحمد (...) وهو والد أبي عبد الله مالك بن وهيب العلامة، كان مقرئا عالما بخط المصاحف، وذكر ابن عزيز (...) قال: «(...) وكان يقرئ القرآن بالجامع بإشبيلية، وكان حسن الخط، وكان ابنه مالك كذلك.»[55]، ولهذا ربما نجد الأمير المرابطي ميمون بن ياسين الذي هو تلميذ لأبي عبد الله يطلب من بن وهيب أن ينتسخ له نسخة من صحيح الإمام مسلم، يصفها لنا ابن عبد الملك من كونها كانت «(نسخة سفرية) عدة ورقها مائة ورقة وثلاث وسبعون ورقة (في كل صفح) منها خمسون سطرا بخط المتقن البارع أبي عبد الله مالك بن يحي بن أحمد ابن وهيب»[56]، ونظرا لخطه المتقن، فإن الأمير التلميذ عقب بطلب آخر وهو أن يعيد «نسخها كذلك عليه في نسخة أصغر منها، قصد بها تخفيف محملها للرحلة»[57] ومطلبه فيها هو من جهة ثانية وربما هي الأهم كما يقول ابن عبد الملك هو «الإغراب بها»[58] لهذا لا يتمالك ابن عبد الملك نفسه إلا أن يعترف بحسنها وجمالها الباهر في دلالة على براعة أبي عبد الله بن وهيب في الخط فيقول: «وإنها لمن أغرب ما رأيت من نسخ صحيح مسلم وأشرفه»[59]، بالرغم من أن أحد محققي أهم كتب ابن عبد الملك يعترف بمزاج ابن عبد الملك الغريب في الترجمة فقد «كان عندما يترجم للأعلام لا يتغاضى عن شيء من الهفوات، ولا يمر عليها كما يصنع الآخرون»[60]. وتتكرر هذه الصفة مع جل تلامذته محمد بن خليل القيسي الذي برع هو أيضا في الخط إلى أن صار كاتبا لدى بعض رؤساء بني لمتونة[61] إلى أن كف بصره. وحينما يصف صاحب الإعلام أحد تلامذة ابن وهيب وهو ابن الصقر الأنصاري بأنه كان «مع نباهة القدر وبراعة الخط.»[62] مما يؤشر على أنهم في أغلبهم تلقوا دروسا على يديه في إتقان الخط.

41 - المصدر نفسه، ص. 81.

42 - المصدر نفسه، ص. 74.

43 - المصدر نفسه، ص.78.

44 - المصدر نفسه، ص.108.

45 - الذيل والتكملة، السفر السادس، ص.306.

46 - المصدر نفسه، ص.109.

47 - المصدر نفسه، ص.109.

48 - المصدر نفسه، ص.109.

49 - الذيل والتكملة، السفر السادس، ص.306.

50 - أحمد بن القاضي المكناسي، م م، ص.265.

51 - الإحاطة، ج.3، ص.95.

52 - الضبي، م م، ص.465.

53 - سقط اسمه من المخطوط الأصل مع الأسف فعوض بنقط في الذيل والتكملة وأيضا في كتاب الإعلام بمن حل مراكش وأغمات.

54 - نقلا عن الإعلام، ص.109.

55 - ابن الأبار، التكملة لكتاب الصلة، م م، ج.4، ترجمة رقم: 485، ص.165.

56 - ابن عبد الملك، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق وتقديم وتعليق: محمد بن شريفة، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 1984، السفر الثامن، القسم الأول، ترجمة.186، ص.405.

57 - المصدر نفسه، ص.405.

58 - المصدر نفسه، ص.405.

59 - المصدر نفسه، ص.405.

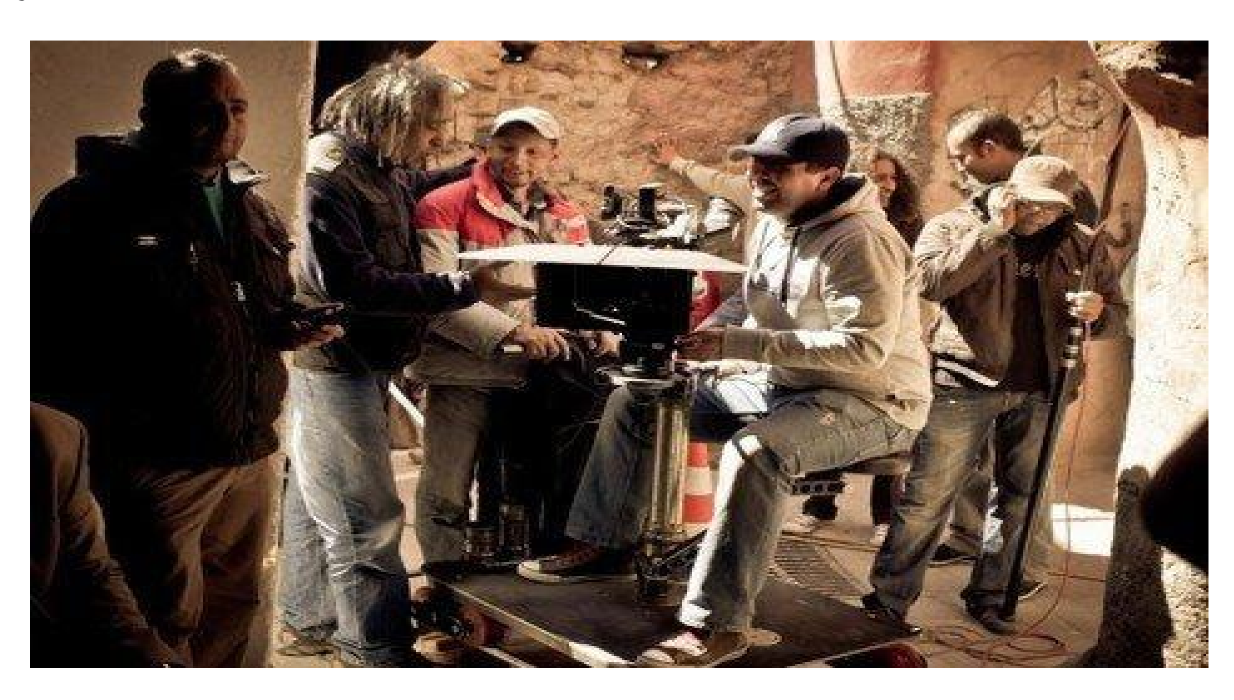
60 - محمد بن شريفة، ضمن الندوة التراثية: ابن رشد الطبيب والفقيه والفيلسوف، سلسلة مطبوعات المنظمة الإسلامية للعلوم الطبية. السلسلة التراثية، 1995، الكويت، ص.450.

61 - أنظر الذيل والتكملة، السفر السادس، ص.306.

62 - الإعلام، ص.72..

السينما المغربية على عتبات الرقمية وسينما الديجيتال

عبد الإله الجوهري



مقدمة: العولمة وسيادة الرقمنة.

نهاية سنوات السبعينات وبداية الثمانينيات من القرن المنقضي، شهد العالم تكاملا رهيبا، غير مسبوق، وتصاعدا متواترا ملحوظا، في العلاقة بين الصناعة السينمائية وأحدث وسائط المعلومات والاتصال، على مستوى التوظيف، والتعامل والتكامل والاتساق القادر على التمويه، وخلق المستحيل بصريا، أي ما لا يمكن أن يتصوره العقل الإنساني العادي، وذلك كاستجابة للتطورات العلمية والتقنية التي حصلت في الواقع الإنساني المعاصر، وما صاحبها من قطائع ابستمولوجية مبهرة، لحد أن العالم اليوم أصبح مجرد قرية صغيرة واقعة تحت تأثير وأسر من يملك سلطة السمعي البصري، أساسا منها السينما، وقبل ذلك من يسيطر على الأسس الحقة للمبادئ العلمية والمعرفة التقنية في كل تجلياتها، بما يعني أن مفاهيم العولمة هجمت هجوما كاسحا، من خلال سيادة منطق التكنولوجيا القادرة على تشكيل وتغيير وجه العالم، سواء بشكل إيجابي، أو بشكل سلبي فج، باعتبارها سلطة وقوة تنقل الانسان، ومعه كل الأشياء، إلى عالم ممنوح ومفتوح على النهايات اللامتناهية، النهايات الرافضة للحدود والمستحيل، والمتحدية لمنطق العقل واليقين. في هذا الخضم تكرست المفاهيم الإنشائية للصورة الرقمية، التي نعيشها الآن في السينما العالمية المعاصرة، منذ مطلع الألفية الجديدة، وما تلاها من سنوات تالية، والتي استطاعت أن تنتج لنا مفاهيم ما بعد حداثية، من أبرزها الافتراضية التي فتحت الأبواب الواسعة على إنسانية الإنسان وبيئته الحقيقية، من حيث نقل الواقع ومحاكاته وجعله «واقعيا» بعيدا عن الخيال، وفي نفس الآن ابتكار عوالم جد متعالية عن هذا الواقع، عوالم لا نظير لها في دنيانا الفسيحة الممدودة، عوالم تخرج مباشرة من الحاسوب، مقدمة ومقترحة صيغا جديدة مبتكرة للواقع الذي لم يعد كما كان، صيغ لا مثيل لها ولا وجود لها أصلا، حيث أصبح بإمكان السينمائي، أن يستغني بكل سهولة عن بناء الديكورات التي قد يتطلبها فيلمه، خاصة منها التي تستجيب للمتطلبات الفنية الخاصة بالأفلام التاريخية، أو أفلام الخيال العلمي، والتي تعتمد على ميزانيات كبيرة من أجل إنشائها، كما وجد السينمائيون أنفسهم في أوضاع جديدة على مستوى التصوير، فبإمكان مدير التصوير



مثلا، أن يستعين بكاميرا في منتهى خفة الوزن ومنتهى الصغر، يمكن أن يقترب وزنها وحجمها من النظارة أو العدسات اللاصقة في بعض الأحيان، لاسيما أن ثقل الآلات وتنوعها كان يعوق المبدع عامة عن القيام بأشياء كثيرة في الماضي. كما أضحى من الممكن خلق كائنات بشرية أو حيوانية، أو أخرى فضائية قادمة من عوالم خفية دون أن يكون لها أي معادل في الواقع، كل ذلك بيسر، حيث يتم تصميمها مباشرة بتقنيات افتراضية، عبر تصورات وتصاميم للخدع البصرية والصوت الرقمي والمؤثرات الفنية الرقمية، وذلك من خلال تقنيات الأبعاد الثلاثية. وهي تقنيات قوامها الابهار الضاج باللامعقولية، والأخذ باللب أخذا وشد المشاهد شدا، وجره عنوة ليتماهى كليا مع ما يشاهده كأنه يشاهد الحياة المباشرة بكل ألوانها وتجلياتها، إضافة إلى كونها سهلت عمليات الولوج من أجل المشاهدة، من خلال وسائط متنوعة ومختلفة، وهو ما كان له الأثر الكبير على تقاليد وعادات الفرجة السينمائية، التي لم تعد كما كانت من قبل، بمعنى أن الفرجة لم تعد مقتصرة على الشاشات الكبيرة (صالات السينما) ولا حتى الشاشات الصغيرة (التلفزيون)، بل تعدته نحو وسائط عديدة كاللوحات الالكترونية والهواتف الذكية والمواقع المتخصصة في عرض الأفلام وطرح وتقديم لعب الفيديو، بمعنى أن فعل المشاهدة قد أصبح شعبيا ديموقراطيا، أي شيئا عاما ومشتركا أكثر مما كان عليه الأمر من قبل، وأضحى كل إنسان في أي نقطة من نقط الكوكب الأرضي قادر على مشاهدة ما يريد ساعة يريد، مع سهولة كبيرة في التوفر على الأفلام المتنوعة المقدمة بدقة عالية في التصميم والإنجاز.

وإذا كانت التكنولوجيا وأهداف العولمة، كما أشرنا، تحمل الكثير من الإيجابيات بالنسبة للسينما ولفعل المشاهدة، فإن هناك جوانب سلبية عديدة لعل من أهمها إفراغ فعل المشاهدة نفسه من كل محتوياته الفنية والتقنية التي كانت تتمتع بها السينما في عهدها الذهبي «الكلاسيكي»، أي انعدمت فيها انعداما شبه كلي فرجة الأفلام المنجزة بالمقاسات التقليدية، 8 ملم و16 ملم و35 ملم، وبالتالي تراجع البعد الثقافي الحق، ولم يعد، كما كان، حاضرا من قبل، بل أصبحت المشاهدة مجرد فرجة، عند شرائح مجتمعية واسعة، مشاهدة قرينة للترفيه واللعب وتزجية الوقت، لحد أن هناك من اعتبر، وفق التطورات التكنولوجية وهيمنة الرقمية، أن السينما لم تعد فنا كما كانت من قبل، وبالتالي لا يمكن أن نسمي ما يصنع اليوم بالسينما، ولا ينتمي للفن السابع. بل هي مجرد حيل إلكترونية فارغة. وجهة نظر أجدها (شخصيا) شيئا ما متطرفة وبعيدة عن تقليب الأمر من وجوهه الصحيحة. صحيح أن الفن السينمائي لم يعد كما كان من قبل بالنظر للمتغيرات الطارئة على عوالمها تقنيا وفنيا، لكنها مع ذلك ظلت محافظة ووفية، رغما عن كل ما يمكن أن يقال، على أسسها الإبداعية والفنية، على جوهرها الثقافي المتمثل في تقديم الفرجة البصرية، كيف ما كان نوعها، وتمرير معرفة فكرية جديدة بطرق جد حداثية متطورة، الشيء الذي قد يسمح بإمكانية الحديث عن فن وليد جديد، فن يمكن أن نسميه بالفن الثامن، وهي تسمية، في اعتقادي، تلائم السينما المصنوعة اليوم، لكونها أضافت فنا جديدا، إلى فنونها السبعة المعروفة، في تكوينها ووجودها، هو فن «التشكيل الرقمي».

السؤال الذي يجب أن يطرح في خضم هذه التطورات التكنولوجية والعلمية، وانفتاح صناعة السينما كليا على الرقمنة وتجلياتها الفنية، هو: كيف يمكن للدول النامية أن تواكب روح العصر السينمائي وتطوره؟. وكيف يمكنها أن تتجاوز حدود إمكانياتها العلمية والفنية والتقنية، لإنجاز أفلام متطورة، مع كل ما يتبع ذلك من إشكاليات التسويق والعرض واختراق السوق التجارية العالمية؟، وأيضا ما هي إمكانياتها للمشاركة في منافسات وأنشطة المهرجانات الدولية الكبيرة؟، وقبل كل هذا، كيف يمكن أن تنجز أفلاما ملائمة لروح العصر الحديث دون أن تخون هوياتها المحلية، أو تتنكر للخصوصيات الثقافية لكل بلد؟.

الأجوبة، ولا شك، ستكون عامة وعائمة إذا ما حاولنا مقاربة وضع سينما البلدان النامية بشكل عام، لأننا نعلم أن لكل بلد خصوصياته وامكانياته الإنتاجية والتقنية والفنية. خاصة وأننا نعرف أن الإنتاج والتقنية، في مجمل هذه الدول، لازالت متواضعة، أو لنقل في بداياتها، أساسا على مستوى التحكم في التكنولوجيا الحديثة، والتمكن من الاشتغال بأدوات رقمية متطورة، إضافة لكل هذا، كيفية أرشفة الأفلام ورقمنتها والحفاظ عليها من التلف وفق أسس علمية حديثة وأيد تقنية محلية مدربة.

لهذا سنحاول التطرق لواقع السينما المغربية اليوم، في ظل العولمة وهيمنة التقنية والتنافسية العالمية الحادة، انطلاقا من تجربتنا المتواضعة كفاعل





ثقافي وممارس سينمائي، أنجز لحد الساعة تسعة أفلام روائية ووثائقية.

2: تجربتي السينمائية بين عصري الشريط الخام والرقمنة:

حلمي كسينمائي ممارسة لفعل الإبداع، بدأ ينمو ويكبر مع العشرية الأولى للقرن الواحد والعشرين، من خلال الدراسة والاحتكاك والممارسة وملاحظة ما يجري ويدور من تطورات كمية وكيفية في مشهدنا السينمائي المغربي، وقبله المشهد السينمائي العالمي، يعني بدأت الاشتغال كمخرج في مرحلة كانت فيها السينما «الكلاسيكية» تعيش آخر أيامها، وتشهد زحف سينما بمواصفات تقنية جديدة مغايرة، وتطور النقاش في الأوساط السينمائية العالمية عن دخول الفن السابع مرحلة جديدة من مراحل تطوره فنيا وتقنيا، بمعنى التبشير بحلول عصر سينما الديجيتال بشكل كامل، في هذه اللحظات المفصلية لتطور سينمانا الوطنية كان فننا السينمائي، لا يزال يراوح مكانه من حيث الاشتغال بنفس الطرق والإمكانيات التقليدية، والعيش على إيقاع العصر المنقضي، ونقاشاتنا النقدية، في عموميتها، لازالت تعتبر السينما المصنوعة من خلال الأشرطة الخام لفئة 35 ملم، سينما مجيدة (وهي مجيدة) لا يمكن تجاوزاها مهما حدث، أما تطورات السينما المتسارعة المثيرة، والاكتساح الرهيب لانجازات العولمة القاتلة المدمرة، مجرد فذلكة «امبريالية» لن تصمد أمام واقعية وجدية السينما الكلاسيكية، السينما التي تمتع المتفرج متعة لا تضاهى بصريا، من خلال أبعادها الجمالية والفنية والتقنية، بل ومن خلال أصالة مكوناتها، التي لا يمكن أن توفرها سينما الديجيتال، التي تفتقد الروح الغامرة بالجمال والمسكونة بهاجس السرعة في التنفيذ أولا وأخيرا. وهم كان يسكنني مثل ما يسكن عشرات السينمائيين الشباب في ذلك الوقت، لهذا أصررت لحظة تصوير أول فيلم لي، وقد كان فيلما روائيا قصيرا بعنوان «كليك ودكليك» سنة 2009، أن أحققه من خلال 35 ملم، رغم الصعوبات الإنتاجية والتقنية (لهذا السبب، لم يتم الانتهاء من كل عمليات ما بعد الإنتاج إلا سنة 2011)، مفتخرا بأنني صنعت فيلما حقيقيا، وليس فيلم فيديو متسرع مفبرك.

مرور الأيام والسنوات واتساع الفهم والرضوخ لمتطلبات المرحلة، وجدت نفسي ممتثل لروح العصر وتطوراته التكنولوجية المتسارعة ومتطلباته التسويقية، بمعنى خضعت للواقع وأنجزت ما أنجزت (لحد الساعة سبعة أفلام) من خلال الديجيتال. ووجدت نفسي مأخوذا، على الرغم مني، بعوالم جديدة ونظرات مستقبلية من التقنيات الجديدة، تقنيات وجدت لها الكثير من المحاسن، حيث كان لها الأثر الجيد من حيث المردودية المالية، أي مستوى تكاليف الإنتاج، التي لم تعد باهظة كما كانت من قبل، إلى جانب السرعة والدقة في التنفيذ، وتحقيق كل ما أريد، مع إمكانية إعادة تصوير أي مشهد لا أكون مرتاحا بعد تنفيذه، الشيء الذي ي يسم حلي بأن أتجنب الهفوات، وخلق بعض العوالم الي أتخيلها لحظة قراء أو كتابة أي مشهد من مشاهد السيناريو.

لكن، ورغم المحاسن المتعددة المذكورة أعلاه، هناك حواجز ومعيقات تواجهني، وتواجه كل مخرج منتمي لبلد عالمي ثالثي، متمثلة في أنني لا أستطيع الاستفادة أكثر من هذه التقنيات الجديدة وتوظيفها من حيث خلق ما أريد من مناظر وكائنات وأجواء عامة بصريا، لأن العائق يظل في عدم وجود تقنيين مغاربة متمرسين قادرين على اخضاع هذه

التقنيات لمتطلبات الأفلام، وذلك لضعف التكوين وغياب الكثير من المعدات المتطورة المترجمة لروح التطورات، وإذا ما قررت تنفيذها في أستوديوهات خارج البلد، فإن الميزانية المرصودة للفيلم لا تسعفني، في الغالب الأعم، لذلك. لأبقى، ورغم مرري كوني أنتمي لروح وعصر الديجيتال، فإنني أشتغل عند حدوده الضيقة وامكانياته الدنيا في التعامل والتناول، ومع ذلك، فهي مشاكل لم تمس الرؤية الفكرية أو الفنية أو تؤثر على الروح المعنوية، من قريب أو بعيد، بقدر ما كان لها تأثير إيجابي في اتساع الأحلام من أجل مقارعة سينما الكبار والمساهمة في النقاشات الثقافية الفنية العامة التي تدفع الجهات المسؤولة نحو فهم ما يجري عالميا في الساحة السينمائية، وهو نقاش ولابد أن يعطي الثمار بالنظر للوعي العام السائد في البلد كنتيجة لنضالات السينمائيين المغاربة المتعددة، حتى وإن كانت شيئا ما مشتتة. نضالات، وقبلها نقاشات، يساهم فيها كل واحد، بشكل جاد، من مواقعه كفاعل ثقافي غيور. لهذا اجدني أطرح وجهة نظري الخاصة عن مسارات السينما المغربية في عصر الديجيتال.

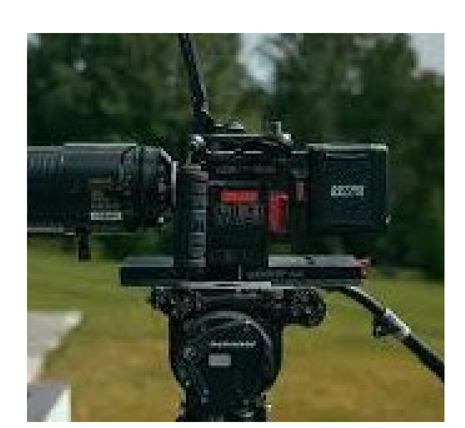
المغرب: سينما تراوح مكانها في عصر الديجيتال:

السينما المغربية، سينما وليدة بالنظر لتاريخها الذي بدأ، نسبيا، متأخرا مقارنة مع بلدان عالمية عديدة. بما فيها بلدان العالم النامي، ومنها بعض البلدان العربية كمصر التي تعتبر رائدة في هذا المجال. لقد عرف الإنتاج السينمائي المغربي انطلاقته، منتصف سنوات الستينات من القرن العشرين، مع أفلام روائية ووثائقية قصيرة، قبل المرور لإنتاج إنتاج أول فيلم مغربي طويل سنة 1968 بعنوان «الحياة كفاح» للمخرجين محمد بن عبد الواحد التازي وأحمد المسناوي، لتتوالى بعد ذلك الإنتاجات بكثير من البطء لكن بشكل مضطرد، إلى غاية منتصف التسعينات من القرن الماضي، حيث حاول المغاربة مواكبة التطورات الإنتاجية، وتدعيم أكثر فأكثر القوانين المشجعة والقادرة على تطوير فعل الخلق السينمائي، وتحميس السينمائيين المغاربة على الإبداع، وقد تحقق ذلك إلى حد ما، حيث أصبح المغرب، خاصة في السنوات الأخيرة، ينتج كما محترما من الأشرطة الموزعة على خارطة إبداعية متنوعة، كما استطاع أن يفرض نفسه في المهرجانات الدولية السينمائية، ويصنع له أرضية وهالة. لكنها أرضية تبقى جد هشة، وهالة يمكن أن تنطفئ في أي لحظة، بالنظر للإكراهات العديدة التي تواجه



الإنتاج والتسويق. لعل من أهمها عدم خلق قاعدة جماهيرية قادرة على مساندة ودعم سينماه، حيث وجدنا أن عشرات القاعات السينمائية الوطنية تغلق، سنة بعد أخرى، بمختلف المدن المملكة، بسبب عدم وجود اقبال جماهيري عليها، نظرا لانعدام الوعي بأهمية الفرجة الجماعية الجادة، في مقابل هيمنة الفردانية وسيادة ثقافة المشاهدة الفجة المعتمدة على ثقافة الاستهلاك التي نمطت أذواق المتفرجين المغاربة، ونشرت بينهم قيم التواكل المجاني السهل، من خلال الاكتساح القاتل للوسائط الحديثة التي مكنت المتفرج وهو جالس في عقر داره، أن يشاهد أحدث الأفلام والإنتاجات السمعية البصرية، بل وبالمجان في كثير من الأحيان، من خلال قنوات تلفزيونية ومنصات ومواقع سينمائية، عبر الألواح الإلكترونية والهواتف الذكية، وهو أمر لم تجد له الدولة المغربية لحد الساعة حلا، بالنظر لإمكانياتها المادية والثقافية والتكنولوجية المتواضعة، حيث يقتصر الأمر فقط على تشجيع جلب معدات تقنية رقمية متطورة، ككاميرات التصوير وحواسيب للمونتاج، إلى جانب خلق لجنة تابعة للمركز السينمائي المغربي، لتتبع ودعم وتجهيز بعض القاعات التجارية بآلات العرض الرقمية القادرة على عرض الأفلام المصورة بتقنية الديجيتال، والاستعانة ببعض التقنيين الأجانب لرقمنة وأرشفة الخزانة السينمائية المغربية. ليبقى السينمائي المغربي يتوسل بنفس التقنيات التقليدية حتى ولو توفر على آلات حديثة مواكبة للتطورات الحاصلة في الغرب. بمعنى أنه يصور بكاميرات رقمية، ويوضب ما صوره على حواسيب ببرمجيات متطورة. لكن خلق عالم الفيلم، بشكل عام، ضمن تصور حداثي عقلاني يعتمد على التكنولوجيا الحديثة تبقى مسألة بعيدة، أولا لكلفتها الغالية إذا ما خضعناها للميزانيات المرصودة عامة للأفلام المغربية، خاصة فيما يتعلق ببناء الديكورات الافتراضية، أو توظيف المؤثرات البصرية، أو خلق عوالم مقارنة بالعوالم الواقعية، أو حتى العوالم التي يتمثلها المخرج في ذهنه ويتمنى تشكيلها وتحقيقها على الشاشة. وإذا ما تجرأ سينمائي ما وحاول من موقعه الخاص أن يقارع عنان المستحيل تقنيا، فإن النتائج في الغالب الأعم تأتي جد متواضعة، إن لم نقل مخيبة للأمال. وذلك لعدم وجود تقنيين قادرين على صنع المستحيل، وإن وجدوا فإنهم يفضلون الهجرة للاشتغال في الخارج بالنظر لما يتقاضونه هناك. لنخلص إلى أن امتلاك التقنية، لا يعني بأي حال من الأحوال أن الانسان يستطيع التحكم فيها. وبالتالي فالتطورات التكنولوجية والتقنية الرقمية الجديدة، تتطلب عقولا حديثة جديدة وإرادة حداثية جد متصالحة مع روح العصر في التعامل والتوحد معها، بما يتناسب مع أبعادها العلمية والفكرية والثقافية.

لتبقى أسئلة متعددة منتصبة أمامنا كمغاربة، من مثل:



أ- كيف يمكن أن نخلق أجيالا من التقنيين المغاربة القادرين على مواكبة روح العصر، والتفوق في ممارساتهم التقنية والفنية، من خلال التحكم في أبعاد الآلة.

ب- كيف يمكن اخضاع التقنيات الحديثة والآلات والبرمجيات المتطورة ال للرغبات الثقافية والفنية الخاصة بمجتمعنا؟

ج – كيف يمكن خلق عوالم تنافسية إبداعية قادرة على التعبير عن طموحاتنا في صناعة سينما تشبهنا وتشبه العصر الذي ننتمي إليه، على غرار ما نجده في السينمات العالمية الكبيرة.

د – وقبل كل ما سبق كيف يمكن خلق مواطن مغربي متلبس ومتشرب بروح العصر، ثقافيا وابداعيا وتقنيا، لأن امتلاك الآلة والتقنية، في نهاية المطاف، لا يعني بأي حال من الأحوال امتلاكهما والتحكم في أبعادهما الفكرية والفنية.

أسئلة لم أطرحها للإجابة عنها بشكل مباشر، بقدر ما أطرحها للتفكير والتدبير من خلال تجارب مجتمعنا وتجارب كل السينمائيين المغاربة. في أفق إيجاد أجوبة مستقبلية مقنعة قادرة على المساهمة في بناء واقع سينمائي لا يحيد عن مسارات السينما العالمية، وتطوراتها الوازنة بانتصاراتها التقنية، وملازمتها لأفق انتظار المتفرج المتطلع لمتابعة فن سابع أو «فن ثامن» يستجيب لحاجياته في استهلاك فن سينمائي يقوي مناعته الفكرية ويشحذ ذائقته الجمالية ويمده بنسغ الحياة في توهجها وانفتاحها على عوالم لا محدودة من حيث الوقوف في وجه القبح ومعانقة كل ما هو جميل.

شعرية الفنون الجميلة في الزمن الرقمي
- من الفن التشكيلي إلى الفن السينمائي-

نور الدين محقق



*على سبيل التقديم :

تعدد الفنون الجميلة وتختلف فيما بينها، بحيثٍ قد أصبحت تتجاوز عملية تحديدها حتى في الصفة المنسوبة إليها أي صفة الجمال، فقد طرح الفلاسفة آراء عديدة حول مفهوم الجمال ،وحول العناصر المكونة،وفرقوا بينه وبين الجيد والحسن، إذ تحدثوا ونظروا حتى لمفهوم جمالية القبح، واعتبروا أن عملية التلقي هي وحدها التي تستطيع تحديد الجمال في الأشياء ،وليس بالضرورة أن تكون هذه الأشياء جميلة في حد ذاتها. فمفهوم الجمال يختلف من ثقافة لأخرى، ومن حضارة لغيرها،وهو ما يجعل هذا الجميل لكي يتحول إلى جمال كوني أن يتعدى عناصر الجمالية التي قد تكون متوفرة في الطبيعة، ويلتجئ إلى تحديد مفهوم الجميل في بعده الثقافي الذي يربط جمالية الفك، والمعلن عنه إما بالكلمات أو بالألوان أو بالصورة الثابتة منها والمتحركة أو بسواها مثل جمالية الجسد، جسد الأشياء في تلونها واختلافها وتعدديتها البديعة . من هنا جاءت مقاربتنا لشعرية الفنون الجميلة وهي تحتل حيز الفضاء الأزرق الكوني، وهي تعيش وجودها في الزمن الرقمي، بما هو حيز مفتوح على المطلق وعلى كل الاحتمالات الجمالية الممكنة .

* شعرية الجمال واستدعاء مفهوم الجمالية :

يعتبر الجمال مفهوما فلسفيا بامتياز، فقد تطرف إليه العديد من الفلاسفة بدءا من سقراط وأفلاطون وتوقف عنده كثيرا كل من هيغل وكانط، بل إنهما معا قد سعيا إلى تحديد هذا المفهوم وفق شروط فلسفية دقيقة منها التناسق بالأساس، في علاقاته المتعددة بمفهوم التواصل. وقد مرت مياه كثيرة تحت جسر الفلسفة ، ليتغير مفهوم الجمال فيها تبعا للظروف الاجتماعية التي أحاطت به، وتبعا بالخصوص في العصر الحالي لوسائل الاتصال والتواصل الحداثية. هكذا تغيرت النظرة إلى مفهوم الجمال، وهكذا تحول في ظل منظومة القيم الفلسفية الجديدة حيث لعبة الفراغ والامتلاء قد أصبح لها تأثير قوي في تحديد هذا المفهوم ، وحيث أصبحت مسألة التلقي لها أبعاد كثيرة لا تحد ولا تحصى، وقد أصبحت لها علامات رقمية تفاعلية بالغة الأهمية منها علامات المتابعة والاشتراك والمشاركة وعلامات المحبة والإعجاب. بل أحيانا حتى علامات الاستهجان قد أصبح لها وقع التأثير



بنوعيه السلبي والإيجابي معا تبعا لنوعية المتلقي، حيث قد أصبح لهذا التلقي مردودا ماديا بالأساس، ولم يعد مجرد عملية لتحديد قيمة وجمالية المنتوج الإبداعي بمختلف مستوياته الفنية من فوطوغرافيا وتصوير ورسم وتشكيل وإنتاجات سمعية بصرية يمثلها الفيديو بالخصوص، وتحضر في كل مواقع التواصل الاجتماعي من تويتر وأنستغرام وفايسبوك ويوتوب وغير ذلك. هكذا أصبح الجمال يُصنع وهكذا أصبحت عملية استدعاء الجمالية بشتى الطرق التواصلية حاضرة وبقوة غير معتادة في السابق .

*الفنون الرقمية في خدمة الإبداع :

هكذا ولج الفنانون المغامرون على اعتبار أن الفن هو مغامرة جمالية بامتياز تتطلب شجاعة معنوية بالغة القوة، وبدون أدنى شك ثقل المعرفة وخبرة التجارب المتنوعة. لكنها في المقابل تتطلب أساسا الرغبة في التجاوز وهو ما لايتحقق إلا بالمغامرة الفنية في خوض غمار التجديد. وكل مغامرة قابلة للنجاح وللرسوب أيضا، لكن رسوبها لا يكون سلبيا أبدا ، لأنه يخلق في المقابل ما يسمى بالفن-الضد الذي يطور ولو بشكل خفي النسقية الفنية الخاضعة للقواعد المضبوطة ويضعها رغم نجاحها موضع التساؤل . يقول وليم شكسبير بأن « الألم هو سم الجمال» ، وهو بالفعل قد يكون كذلك على مستوى الحياة الواقعية ، لكنه في الفن يخلق جمالية قوية خاصة به، وقد أشاد به المفكر عبد الكبير الخطيبي كثيرا في كتابه الشعري -الفكري «المناضل الطبقي على الطريقة التاوية» [1]، واعتبره ينبوع الفكر الخلاق بالنسبة لكل من المبدع والمتلقي على حد سواء ، الشاعر بالمعنى الإغريقي للكلمة والمتلقي بالمعنى القارئ والمبصر اللبيب للفنون

1 - عبد الكبير الخطيبي : « المناضل الطبقي على الطريقة الطاوية» ترجمة كاظم جهاد ، دار توبقال للنشر .الدار البيضاء سنة 1980. ص42.

المحيطة به من شعر ورسم ونحت وغيرها.

لقد أصبح العالم الرقمي فضاء جديدا متاحا للفنون الجميلة . لقد أصبح الشعر يقدم في حلة رقمية جديدة بحيث قد تحولت الكلمات فيه إلى صور فنية تشكيلية، كل كلمة تعبر عن شكل هندسي معين، يجعل من المتلقي يتفاعل معها، ويستمتع بها من خلال الصوت والصورة معا. كما أصبح الفن التشكيلي يأخذ أبعادا بصرية جديدة عليه، أبعادا بصرية تحضر الصورة الرقمية فيها، وهي تحمل بين دفتيها الصورة التشكيلية التقليدية وتصل بها نحو آفاق عالمية غير محدودة .

لقد تحولت الفنون الجميلة بفضل الرقمنة إلى فنون حاضرة عبر مختلف الفضاءات ، وخرجت الأعمال الفنية التشكيلية منها مثل الرسومات الفنية والمنحوتات من إطارها الثابت إلى إطار متحول عبر حوامل رقمية تُرى عبر تقنيات ثلاثية الأبعاد، بل إن هذه المنحوتات أو الرسومات قد زرعت فيها الحركة وأصبحت قابلة لإمكانيةُ الالتفات وتغيير فضاءاتها الأولى الثابتة إلى فضاءات متحولة باستمرار تبعا لرغبات المتلقي وحسب ذوقه الشخصي.

في بعض التجارب الفنية التي شهدها الفن التشكيلي العالمي أصبح الرسام يقوم برسم لوحته أمام جماهير مدينته لكن نفس رسمه ينقل عبر وسائل التكنولوجيا وفي نفس اللحظة إلى مختلف بقاع العالم ، بحيث يتحول هذا الرسم إلى لحظة فنية تاريخية ذات بعد كوني وليس محليا فقط. في بعض الحالات الأخرى أصبحت التكنولوجيا مُساعدة للفنان في عملية تشكيل عمله الفني واختيار الألوان المناسبة له. لقد أصبح الكمبيوتر يقدم اقتراحات فنية عديدة للفنان كي يبني عليها ووفقها عمله الفني قبل أن يبثه بواسطة التكنولوجيا أيضا في كل بقاع العالم ويرسله إلى فضاءاتها المختلفة.

أما زيارة المتاحف افتراضيا فقد أصبحت مُمكنة جدا، بواسطة الرقمنة وأصبح كل الراغبين في زيارتها يقومون بذلك وهم جالسون في بيوتهم . وهو ما جعل من الفنون الجميلة معروفة ومتداولة بشكل كبير. وأصبح المتلقي يجد مختلف الأنواع الفنية متاحا له بشكل لم يسبق له مثيلا من قبل .كما أن الفن الرقمي الذي يعتبر « من أحدث المدارس الفنية والتيارات المعاصرة الناتجة عن الثقافة الرقمية الحديثة التي أصبحت تغزو حياة الانسان بكل حذافيرها. وقد تلقى هذا الصنف من الفنون الاحتفاء والدعم التام من المتاحف العالمية الكبرى، وذلك من خلال تنظيم معارض عديدة تقدم الفن الرقمي بمختلف فروعه. وكذلك عبر متاحف افتراضية عبر الإنترنت أو بتصميم مواقع لمشاهدة أكبر وأشهر المتاحف العالمية»[2]. لقد أصبح هذا الفن الرقمي محط إعجاب متواصل، وأصبح له بالتالي مبدعوه. هؤلاء المبدعون الذين يتزايدون باستمرار .

إن هذا الواقع الرقمي قد ساعد أيضا في تشكيل الأفلام السينمائية وساعدها على تطوير إمكانياتها. نستحضر هنا على سبيل المثال فيلم «التيتانيك» الذي قُدم في سنة 1997، وصدرت نُسخة ثلاثية أبعاد للفيلم في 4 أبريل 2012. وهو فيلم سينمائي أمريكي من إخراج وكتابة وإنتاج جيمس كاميرون. في هذا الفيلم السينمائي القوي استعان المخرج جيمس كاميرون بالتكنولوجيا وهو يشكل مشاهد غرق السفينة. وقد ساعدته التكنولوجيا في تقديم هذه المشاهد بشكل بدا وكأنه واقعي تماما، وكأن هذه المشاهد كانت تُلعب وتُسجد بالفعل في سفينة ضخمة وفي خضم بحر هائج . إن التكنولوجيا هنا قد قدمت خدمة جليلة لهذا الفيلم السينمائي وجعلته يحتل مكانا رفيعا في تاريخ السينما العالمية. فيلم آخر وهو فيلم سينمائي لنفس المخرج أي جيمس كاميرون، وهو فيلم «أفاتار» الذي لعبت التكنولوجيا في عملية إخراجه دورا كبيرا وجعلته يحتل هو الآخر مكانه القوي ضمن الأفلام السينمائية العالمية التي طبعت تاريخ هوليود . وقد قدم هو أيضا في نسخة ثلاثية الأبعاد جعلت المتلقي المشاهد له يبدو وكأنه يعيش بالفعل مع أبطاله وقريبا جدا من عوالمهم .

هكذا تبدو لنا الفنون الرقمية وهي تقدم خدمات جليلة للعملية الإبداعية، وتحولها من إطار فني تقليدي يدوي يعتمد على طاقة الإنسان إلى إطار فني تقني موغل في التقنية، يوظف كل إمكانيات المجال التقني ويجعل منها وسيلة لتطوير فنه وإيصاله إلى مستوى عال من الإبداع. وهو أمر أصبح يتطلب من المبدع ،بالإضافة إلى الموهبة والمعرفة الدقيقة بمجال الإبداع المتعلق به، سواء أكان تشكيلا أوسينما، معرفة موازية ورفيعة بالمجال التكنولوجي الذي يتحول باستمرار ويتقدم باطراد كبير جدا حتى يستفيد من آلياته ويجعلها في خدمة فنه وفي عملية تطويره بشكل متواصل ومستمر بحثا عن جمالية أخرى جديدة ومتجددة على الدوام.

2 - عفاف النوالي : تأثير التطور التكنولوجي في مجال الفن التشكيلي . صحيفة «فنون الخليج» ، الأحد , 9 شوال 1441 هـ, 31 مايو 2020 م .

تداخل الأزمنة في فيلم «الجاهلية» لهشام العسري

نزيه بحراوي



يمثل هشام العسري حالة خاصة في السينما المغربية الراهنة. ليس فقط لطبيعة أفلامه وإيقاع عمله المسترسل، بل أيضا لطرق إنتاجها المتنوعة، والتي لا تعتمد حصريا على المركز السينمائي. وبما أن السينما تعاني من أزمة توزيع في بلادنا (كثير من الأفلام التي يتم إنتاجها لا تصل للقاعات ولا يراها أحد)، فالعسري قد اختار أن يطلق أفلامه للمشاهدة العمومية عبر اليوتوب، في قناته الخاصة التي أنشأها منذ سنوات، وضع فيها مختلف أعماله، إضافة لفيديوهات أنتجها خصيصا لهذا الوسيط الجماهيري، تتماشى وشهية الجمهور لكل ما هو صادم وفضائحي، مثلما تستفيد من حرية التعبير في حدودها القصوى، من أهمها سلسلتا فيديوهات بعنوان «فتوى فازلين» و»بصارة أوفردوز». بفضل هذه الاستراتيجية، استقطب العسري عددا هائلا من المتفرجين، يضعهم في الاحتياط استعدادا لبث أفلامه الجديدة.

ومن بين أعماله الأخيرة التي طرحها في اليوتوب فيلم «الجاهلية» الذي نخصه بهذه القراءة والذي يقول عنه مخرجه إنه الجزء الثالث مما يسميه «ثلاثية الكلب»، والتي تضم على الأرجح فيلميه «هُم الكلاب» و»جوّع كلبك». إن أفلام العسري ليست حكايات، بل هي شيء آخر، يجب التحِلي بالصبر وحس فكاهي عال للتفرج عليها. منذ فيلمه السينمائي الأول «النهاية»، مرورا بأفلامه التالية «البحر من ورائكم» و»ضربة في الرأس»، وصولا إلى «الجاهلية» الذي يبدو مستعصيا على الفهم لأول وهلة، لكن معالمه تأخذ في الاتضاح كلما تقدمت الأحداث التي لا يجوز نعتها بالأحداث تماما...

لطفي شاب فاقد للذاكرة، يستيقظ كل يوم حائرا، عاجزا عن فهم ما يدور حوله. يقول لنا صوت الراوي إنه مغلوب على أمره، لكنه شرير مع ذلك. لا يعرف لماذا تتصرف زوجته بشكل غير لائق معه. وهي تقضي يومها ممدِدة بجوار مسبح، في فيلا على هامش المدينة، مربوطة بحبل طويل مثل العنزة، لأنها تهرب للخلاء دون وعي منها عندما تُترك حرة طليقة.

يعجّ الفيلم بالشخصيات الصغيرة التي تدخل في تقاطعات مع لطفي وزوجته: أبوه «الحاج مول الشكارة» الذي يحلم بالفوز في مسابقة تقشير البرتقال، هو الذي لم يقشر فاكهة في حياته. الخادمة التي تحلم بأن تصبح راقصة كباريه لكن نحافتها لا تتناسب مع متطلبات هذه المهنة. إبراهيم حارس الفيلا الذي يدوس عليه الجميع، وطفله الذي يقضي يومه في حي صفيحي ولا يتوقف عن اختلاق المقالب. صديق لطفي المكتئب «مسكين ولد مسكين» الذي يبحث عمن يمد له يد العون للانتحار. غيثة صديقة زوجته السمراء الحالمة بالزواج، بينما يرفض أبوها أن ترتبط بشخص لا ينحدر من أصول زنجية. إضافة لشخصيات متناثرة هنا وهناك: كسائق سيارة الأب المسحوق أيضا، والمشردة الحكيمة الواقفة على



جنب الطريق والتي تدخل في حوارات لولبية مع بقية الشخصيات، والقاضي اليهودي الذي ترعرع في حي صفيحي وجرجر معه حقدا طبقيا لعقود...

كل هذه الشخصيات تتقاطع فيما بينها، دون أن تفصح مساراتها عن حكاية الفيلم مباشرة، بل إن خيوط هذه الحكاية لا تتجمع إلا في اللحظات الأخيرة للفيلم. مما يجعل مشاهدته لمرة ثانية تجربة مغايرة وأكثر ثراء، بعد أن نتخلص من غرابة وضبابية المشاهدة الأولى.

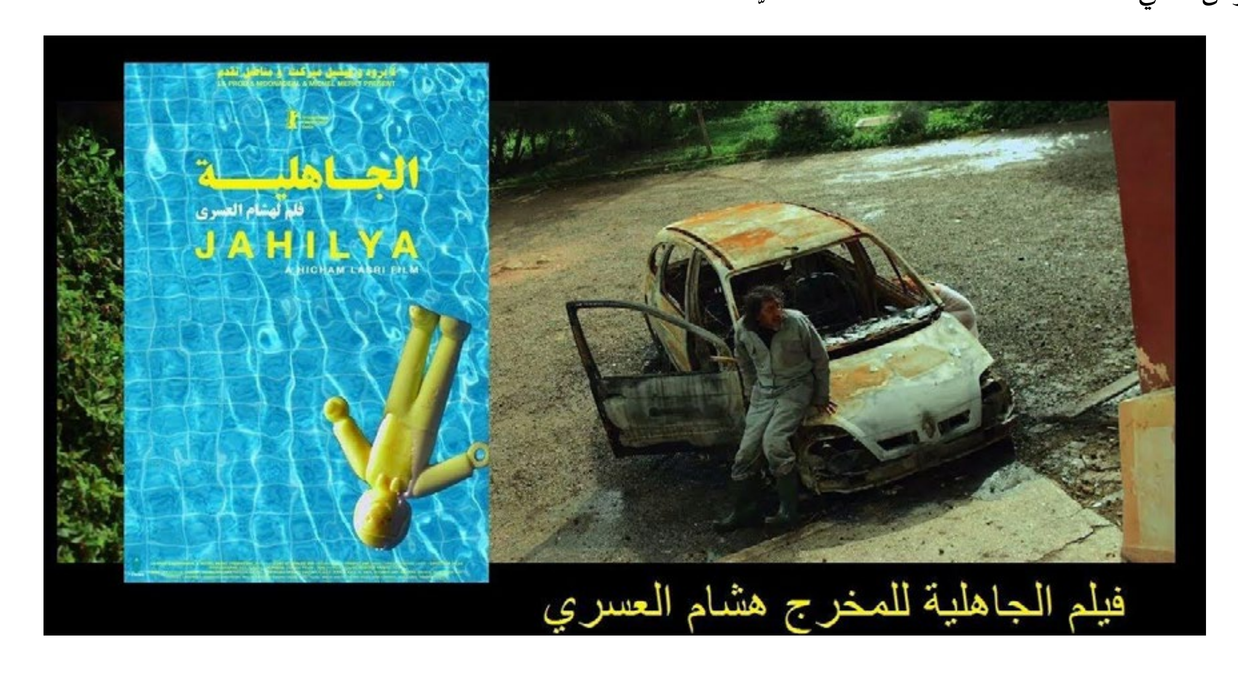
مبدئيا تدور أحداث الفيلم في 1996، السنة التي تقرر فيها إلغاء عيد الأضحى بسبب الجفاف. غير أن الفيلم ممتلئ بالمساحات الخضراء، حيث يبدو كل شيء معشوشبا، والأمطار تتساقط في لحظات كثيرة منه. كما يوافق أحد مشاهده لحظة محاكمة صدام حسين وإعدامه في التلفزيون. ولا شيء يحيلنا على فترة التسعينات سوى صوت المذيع في السيارة الذي يخبرنا أنه تمّ الإعلان عن سنة كارثية في البلاد من جراء سنوات الجفاف المتواصلة. وكأن كل ذلك يحدث داخل رأس لطفي...

يُذكّرنا ذلك بسابقة سينمائية هي «جوهرة، بنت الحبس» للمخرج سعد الشرايبي، الذي لجأ لخلط الأزمنة أيضا، وتحديدا ما بين عقدي السبعينات والألفينات. وقد كان يبدو حلا اقتصاديا أكثر منه خيارا جماليا (تلافيا لمصاريف إنجاز فيلم تدور أحداثه في السبعينات) رغم أن المخرج برّره برؤية فلسفية يقول من خلالها للجمهور إن ما حدث بالأمس من انتهاكات جسيمة لحقوق الإنسان، قد يحدث في الزمن الحاضر مجددا.

لكن الأمر مختلف مع فيلم «الجاهلية»، إذ أن التلاعب بالزمن تيمة موجودة في صلب الفيلم منذ العنوان، الذي يحيل على الماضي البعيد، ما قبل الإسلام، مثلما يحيل على الماضي القريب، وتحديدا على قانون تمّ العمل به إلى غاية سنة 2014، يقضي بإفلات المغتصب من العقاب عبر الزواج من ضحيته، قانون جاهلي بامتياز. ويعمل المخرج على خلط الرموز الوثنية بالتوحيدية، حيث تتداخل الجاهلية بالإسلام في حياة الشخصيات اليومية، فنرى أسماء آلهة العرب «اللات» و«العزة» مكتوبة بالفرنسية على الجدران، بل حتى عيد الأضحى سرعان ما يحمل بعدا وثنيا كما تقول إحدى الشخصيات.

وأنت تشاهد الفيلم تراودك أسئلة عن مخرجه: من أين جاء هذا الكائن؟ وإلى أين هو ذاهب؟ ولماذا يثير مشاعر متناقضة إلى هذا الحد؟

طوال الفيلم يعتمد العسري حيلا وتكتيكات سردية غير تقليدية، تطعّم أجواءه المتأرجحة بين الواقعية والسوريالية، وتعمق روحه التراجيكوميدية، مثلما تسمح له بتحقيق أكبر قدر من النتائج الفنية والجمالية بأدنى كلفة اقتصادية. فليست هناك شخصية رئيسية بالمفهوم الكلاسيكي للكلمة. الشخصيات إلكترونات متناثرة سرعان ما تتجمع بالتدريج. والحكاية تتقدم عبر دوائر سردية تتسع متقاطعة فيما بينها. الحوارات عابرة ومنفلتة، لا تمت بالضرورة للحدث مباشرة، إضافة للمنولوغات الممتعة التي وجد فيها الممثلون ضالتهم لاستكشاف أدواتهم التعبيرية.





كما أنه ليست هناك مشاهد بالمعنى التقليدي للكلمة، بقدر ما هي لوحات بصرية منتقاة بعناية. فالفيلم يتفرد بثرائه لوني، بعد أن عُرف عن المخرج ولعُه بالأبيض والأسود، اللذين اختار الاكتفاء بهما في فيلميه «النهاية» و«البحر من ورائكم». أما فيلم «الجاهلية» فقد فضّل أن تكون ألوانه متوهجة بشكل شديد. وهو على العموم يشدِ الانتباه لقوته البصرية، والحال أن المخرج يسهر على «الإمساك» بالكادر بنفسه كما يخبرنا بذلك جينريك النهاية، فتأتي كل لقطة مثيرة للعين، رغم أنه لا يحدث شيء تقريبا. بل هي نوع من الألعاب البصرية، كاستعمال الصورة المقلوبة، والكادرات المائلة، وانعكاس الصورة في ماء المسبح، وتأرجح الشخصيات بين الوضوح والضبابية، مما يعطي الانطباع في بعض الأحيان أننا أمام هلوسات بصرية وهذيان سينمائي.

أما من الناحية الصوتية، فالفيلم غني أيضا ويسعى لفتح جهات إضافية عبر هذه الأداة، ابتداء من صوت الراوي العليم الذي يعرّفنا على الشخصيات، وصوت الراديوُ الذي يضعنا في قلب سنوات الجفاف رغم أن الصورة تحيلنا على الزمن الراهن، مرورا بالأصوات القادمة من خارج الكادر، حتى أن شخصيات كثيرة نسمع كلامها دون أن نراها أبدا، مثل شخصية الأب الذي نسمعه طوال الوقت لكننا نراه دون أن نراه، لكون المخرج يتعمد أن يصوّره من بعيد، أو من الخلف أو يضبب صورته، وكأنه مجرد فكرة أكثر منه شخصا من لحم ودم، وهي تقنية يستعملها عدة مرات مع شخصيات عديدة نسمعها لكنها ببساطة غير موجودة بصريا. وترافق الفيلم مساحات موسيقية تحمل نوعا من النوستالجيا التي تعكس مزاجه العام، ولعل القلب النابض للفيلم ككل هو الأغنية المفعمة بالحنين التي تعود



على مداره بشكل آسر، وهي أغنية بعنوان «مودة» من تأليف وغناء مريم أبوالوافا.

إن معظم أفلام العسري مفعمة بنوستالجيا غامضة، نوستالجيا سوداء خانقة. يختلط فيها شبح سنوات الرصاص بقحط سنوات الجفاف. إنها سينما مسكونة بذكريات مبهمة. وكأنه لا يريد نسيان الأمس، أو أن حاضره مفعم بماض لن يزول أبدا. والحال أن مشاهدتها قد تشكل محنة حقيقية للمتفرج العادي. فهي تنزلق عادة لشكلانية محضة، رغم طموح المعاني الاجتماعية والسياسية التي تحملها. بحيث يصبح من الصعب التماهي مع الأحداث والشخصيات، بل إن مشاهدتها لا تعدو أن تكون تمرينا تجريديا يجعلنا نتساءل: هل لحكايات العسري من معنى؟ وهل علينا أن نأبه لها؟ أم أنها مجرد مبرر لاستعراض (عضلاته السينمائية)، وإنجاز أفلام بسرعة البرق؟

ولكن وبالرغم من فِلتان المعنى، وكل الجفاء ضد المتفرج ففيلم «الجاهلية» لا يخلو من لحظات جميلة، تعود في معظمها لحيوية الإخراج واستماتة الممثلين في أدوار لا نراهم فيها عادة. استماتة مثيرة للإعجاب، تُذكّرنا أن التمثيل هو مهنة المخاطر والمغامرة أيضا. في كثير من اللحظات الخاطفة يبدون وكأنهم ينفلتون بمشاعرهم إلى أماكن غامضة، ما بين أعماق التعاسة وقمم الفرح. كما أن قوته تكمن في اعتماده على تيمة جد ميلودرامية، دون السقوط في فخّها، فهو يشتت أحداثها ويعيد ترتيبها بشكل يجعلها تُأخذ نفسا جديدا.

ويبقى أجمل ما في أفلام العسري، تماسكها مع بعضها البعض، وإصراره على إقحام لمسته العبثية والسوريالية. ونحن نشعر أنه يجد متعة وهو ينجز أفلامه ويشارك فعليا في إنتاجها وتوزيعها، في سياق سينمائي عام يتميز بالركوض الإبداعي رغم غزارة الإنتاج السنوي. وفي النهاية ليس في وسعنا سوى أن نتساءل إلى أين هو ذاهب بمشروعه السينمائي؟ بل إلى أين يأخذ السينما المغربية ككل، بعد أن أصبح في حكم سائق القاطرة التي يجر وراءه كل المشهد السينمائي؟

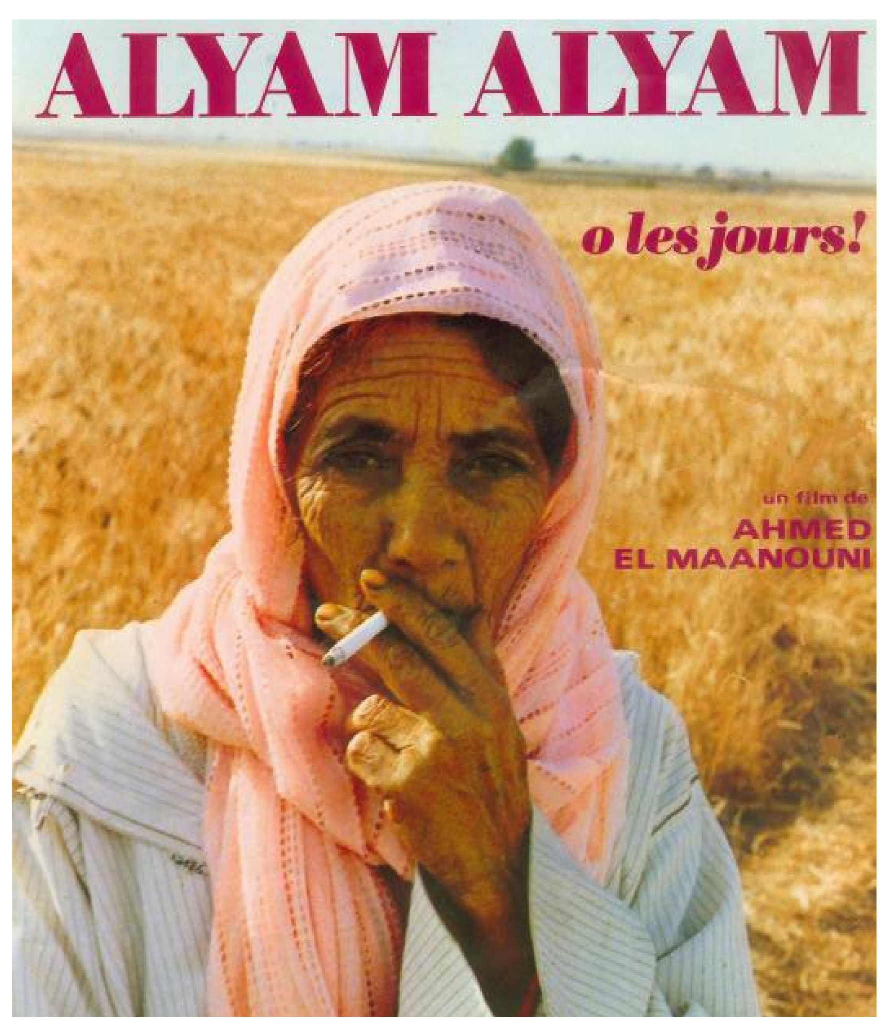
«ليام آليام» أو حين يتفنن الواقع في صناعة ضحاياه

عبد الله صرداوي

لا شك أن المخرج أحمد المعنوني كان يغامر إلى درجة المخاطرة وهو يخرج فيلمه الروائي الأول الذي عنونه ب«ليام أليام» بالنظر إلى الطريقة التي قدم بها فيلمه وكذا الأسلوب الذي انتهجه، لكن مشاهدته تعد بتواصل دائم وبراهنية ثابتة ناتجة عن طبيعة الفيلم المنفتحة على تعدد القراءات والتأويلات بالرغم من مرور كل هاته السنوات على ظهور الفيلم «ليام آليام» (38 سنة)، الذي أنتجه وقام بتصويره المخرج نفسه، أدى تشخيصه مجموعة من فلاحي منطقة الطوالع بأولاد زيان بالدار البيضاء، كما استعان فيه بموسيقى ناس الغيوان/اسمهان/الفلكلور الشعبي.

اختار المخرج أحمد المعنوني أن يقحم عنوانا له دلالة يفرضها بناء الفيلم، والذي يبدو في ظاهره وكأنه مونتاج لمادة خام صورت بطريقة تتجاهل الحاجة لسيناريو محكم ومبني بوضوح لكن في العمق وداخل إطار البنية الدلالية للفيلم تبرز إضافات المخرج الصحيحة كنوع من الاستبدالات التعويضية التي تشاكل المشاهد واللقطات بطريقة مرتبة.

ثمة إيحاء مباشر يوحي به عنوان الفيلم، إذ يكشف عن الطبيعة الحقيقية بل الأقرب لأيام فلاحين عاديين ومشاكلهم وطريقة تفاعلهم مع واقعهم، وهناك خيط رفيع يمد بطل الفيلم عبد الواحد بوهم الحرية والهجرة حتى وهو يعري هذا الوهم بكثرة كذبه ولا نضجه، إذ يستخدم المخرج أحمد المعنوني أجواء وتفاصيل المحيط كخلفية مميزة توفر قيما سينمائية، إنه يتابع حكاية شاب



ينوي الهجرة إلى الخارج...

ما يميز المخرج أحمد المعنوني هو أنه يعرف ما يريده، كما أن كاميرته لا تتحرك جزافا، وهو يبدو أكثر نضجا وموهبة وهو ينجز فيلمه الروائي الأول، بل وأكثر اختلافا، ويظهر ذلك – الشاهد عندنا- في المجهود الذي قدمه في تنفيذ الدقائق الأولى من الفيلم، الدقائق الأولى الأساسية للإحماء الفيلمي (توالي الأسماء/الصور والمنمنمات/الموسيقى...) قبل الوصول للمشهد الأول.

يبدأ المخرج فيلمه بمشهد معين رابطا فيه مجموعة من اللقطات (جلوس ثلاث من البدو/قدوم شاحنة فورد حمراء/كلام سائق الشاحنة البدوي/ إنزال الخرفان من الشاحنة ...) ويظهر أنه يؤشر من خلال هذا المشهد على نسق المعنى الذي سيدلنا بطريقة ضمنية على التيمة التي تحضر كشيء ثابت ومعلن عنه منذ بداية الفيلم (الهجرة)، إذ يباشر



في ترتيب وتنظيم المواد المتيسرة لديه، ومع كل لقطة يلتقطها يخلق بها شيئا ما، وهنا لابد من الإشارة إلى أن هذه الأشياء موجودة ليست غريبة ولا جديدة، لكن طريقته المختلفة المعتمدة على التعليل والإحساس والرؤية الخاصة التي يقدمها ويؤشر عليها بقوة في البداية،

هي ما أعطت لعمله تميزا ظاهرا (لقطات متفرقة لسوق غير عامر/ أعمدة الخيام والسواري ... ترافقها أغنية ناس الغيوان - يا من هو تليس- يتبعها آذان الصلاة -الصلاة خير من النوم-)، فالموسيقى (ناس الغيوان) وأصوات الطبيعة تستفيض بقوة في السوق الأسبوعي فيحضر الصوت كعنصر استدعائي لتفاصيل تعلن عن بداية معينة /السوق الفارغ، وأيضا كعامل معزز ومحدد لهوية عالم معين/عالم الفلاحين ... وكأن المخرج يعلن عن المكان/ الفضاء من خلال الصوت، هذا يبين أن المخرج مدفوع بطبيعة مهمته وسعيه وراء إثراء المعنى وتعزيز قيمة عمله بكل ما يلزم.

ثمة مؤشرات على صراع عميق / انتصار الواقع الإنساني، حيث يشرع المخرج مباشرة في دراسة المشكلة الخاصة بتصوير الواقع من خلال تفعيل دور الأشياء العينية، لقد استرعى اهتمامنا



ظهور (الكساب) بائع مواشي يسرد حكايته مع السوق ونظرته للحياة والأرض والغلة، معالجة هي أقرب في ظاهرها للتوثيق أو التسجيل ذات تناقض وجداني أكبر للموقف الاجتماعي والاقتصادي، إنه اتهام لواقع لا قدرة للفرد عليه، كما أنها شهادة مفادها أن الناس يعتصرهم إجمالا صراع لا عقلاني يقود إلى نظام اجتماعي غير مستقر.

لم يتعثر المخرج في سياقه العام المرتكز على نشاط جماهيري (لقطات متفرقة لزوار السوق/امرأة تبيع الدجاج -صوت خارجي-/الحلقة وأغنية شعبية جميلة...)، يظهر أن تناوله لهذا النشاط ما هو إلا خلفية لمأساة إنسان واحد (عبد الواحد) وهو أشبه بالشخصيات المندفعة والغرة وانعكاس لصورة تراجيدية أصيلة، لأننا سنفهم فيما بعد دوافعه والأسباب -السطحية- وراء ما قام به وما ينوي القيام به، نعاين عبد الواحد في مشهد وسط خيمة في السوق يخوض في حوار مع رجل يتداولان مشكل متعلق بالأرض/الحدود، ... كان هذا الخروج الأول للشخصية.

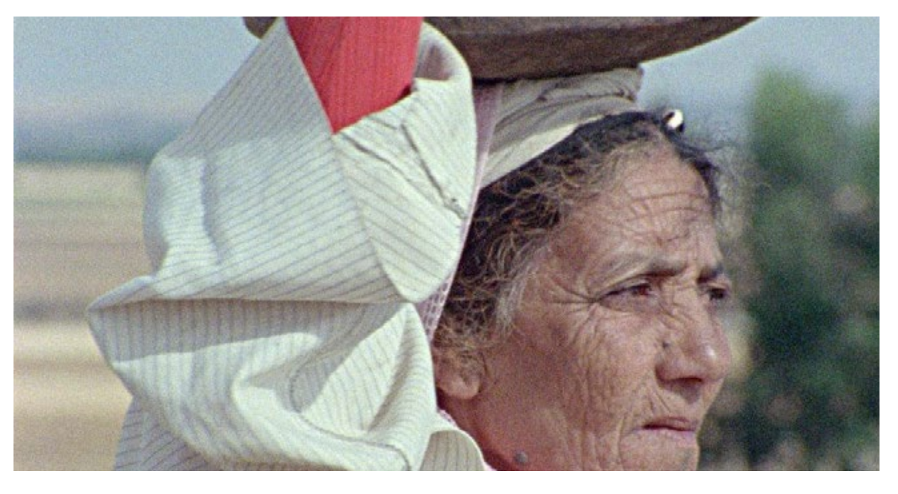
يتم الكشف عن شخصية الإشكالية (عبد الواحد) وبعدها يطرح الفيلم شبكة من الظروف التي تضيق عليه الخناق، وتعيق حلمه في الهجرة من أجل تحسين وضعه، يواصل الفيلم تتبع صراع عبد الواحد في مجتمع تحكمه رابطة الدفع والمقابل قبل إتمام أي معاملات (الهجرة)، إن حلم عبد الواحد بالهجرة وبحياة كريمة بدا أنه ليس بالأمر الغريب أبدا عن محيطه ومجتمعه، فقد كان حافزه هو اللحاق بأبناء قبيلته الذين نجحوا في الوصول إلى الضفة الأخرى، لكن ما يهمنا هو كيف قدم لنا المخرج هذه الشخصية، فهو الشخصية الاندفاعية التي لا تقبل



المراجعة وغير راض عن وضعه بشكل مرضي، وتلفه تعقيدات تأثر على علاقته بمحيطه، أيضا من خلاله نكتشف المخبوء بين الفرد وبيئته، ونعاين بعض التفاصيل والمشاكل التي يعاني منها المجتمع الفلاحي، شاب يبحث عن الحرية وعن الخلاص والانعتاق من ظروفه القاسية، ومن العتلة التي وفق الفيلم في جعلها كأساس ورمز لوضع الفلاح ودلالة على قسوة عمل الفلاح وبخس قيمته وجهده، شاب/فلاح يخون عالمه وأهله دون أن يتخلى عن تعلقه بالأرض.

لقد كانت غاية المخرج هي ترك الشخوص تتحرك على طبيعتها دون الاعتناء كثيرا بإدارتها ودون إضفاء بريق تجاري على الفيلم أو جعله وسيلة لظهور شخصيات فنية معروفة، وهذا أمر تفوق فيه وإن طالت الصعوبة جل الممثلين لاسيما شخصية عبد الواحد نفسه الذي يظهر أنه كان من الصعب عليه التعبير عن إحساسه أمام الكاميرا، خصوصا في المشاهد المضمنة للحوار، حيث يظهر أن ثمة مشكلة متعلقة بمزاجه المفتقر للإحساس، فقد بدا جامدا يتكلم ورأسه في الأرض بلا اتصال حقيقي مع محيطه، فهو بطل ليس له أهمية كبيرة، وفي أحسن الأحوال يقوم بدور أشبه ببطل من نوع آخر، بطل مضاد لكل الأمور التي يتبناها المجتمع الزراعي الذي ينتمي إليه، بل إنه وفي غمرة دفاعه المستميت عن حلمه في الهجرة، يظهر وكأنه يملك حقيقة ما وأن محيطه لا يفهم شيئا، وهنا نقف عند الرغبة الكبيرة للكلام التي تغلب على عبد الواحد في بعض الأحيان، إذ ليس له حديث إلا عن رغبته في الهجرة إلى الخارج لتحسين وضعه، لهذا نجده يخوض في الموضوع كلما جمعه حديث مع أحد (المشاهد الجماعية :الأم/الصديق/الجد/...).

إن قوة المشاهد الجماعية في الفيلم إنما هي أساسا من صميم عمل وعيش الفلاحين/الممثلين (مشاهد عمل الفلاح



من جني وحساد ودراس/جلسة الشباب بعد يوم من العمل/مشهد الفقهاء يتلون القرآن...)، وبهذا استطاع المخرج أن يحقق إنجازا دالا وصميميا في لقطاته حول الجماهير والحشود - كمنوال السينما السوفياتية في تصوير الحشود- وهنا يحضر عبد الواحد - وسط هذه الحشود كشخصية زائفة وكاذبة وسارقة وغير مسؤولة.

بشواهد عديدة يتجاوز الفيلم مأزق عبد الواحد الفردي لينقلنا إلى مأزق متعلق بحياة الفلاحين وبالعلاقات بين الرجل والمرأة وصعوبة العيش، ويكمن أيضا هذا التجاوز في العديد من الأمثلة (حوار الأم مع الجارة / حديث الرجل مع زوجته / تصابي الأطفال مع المرأة التي تدخن ...)، وهي أمثلة تطرح كسلسلة من القطعات السريعة توضح السلوك الروتيني الذي يتبعه أهل البادية وتؤشر على أسلوب المخرج المبني على فتح فجوات وفراغات تتيح للمشاهد المشاركة بخياله في تأثيث الحكاية، فكل لقطة تبدو أكثر اتساعا مما تعودنا، كما أن الزمن أيضا صور بطريقة تجعل المرء يتساءل، كيف استطاع زمن الفيلم استيعاب كل تلك الأحداث، فالمشاهد إذا سبق إلى علمه أن مدة عرض الفيلم هي زمن الأحداث فإنه قد يبحث عن حيلة ما قد يدسها المخرج وهو يحصر شخوصه في هذا الزمن المقنن، فالمخرج هنا عرف كيف يضبط نفسه ويمشي على الحبل بتوازن، لقد استغل كل ثانية في الفيلم وضمنها بكل ما يفيد سواء (حوار/موسيقى/أصوات خارجية...)، ووفق فعلا في تقديم صور جميلة وصادقة وكريمة حد البذخ، تلك الفخامة التي صور بها البادية عكست صورة مغايرة تليق بمكان بكر يفيض سحرا وبساطة وعمق.

قد يُرى الفيلم على أنه إنجاز مغاير ومختلف عن الصورة التي رسمتها أفلام مجايلة له، لكن تظهر أهمية هذا الفيلم في طريقة توسل المخرج للموضوع وأسلوبه الجيد في بناء فيلمه وإدارة شخوصه. إن فيلما كالذي قدمه أحمد المعنوني يثير أسئلة لا تنتهي ويخلق مساحات وفراغات تحتاج لإعادة القراءة والتأويل لسينما بصرية خاصة وخالصة لا ترفض خبرة فعلية موجودة في الكلام والموسيقى.

الأضرحة والأولياء بالمغرب

محمد رمصيص(*)

عرف المغاربة الأضرحة والأولياء(**) منذ أن وعوا معنى البركة والكرامات،فكانت زيارة الأضرحة لحظة مغذية للأمل في حيازة هذه القيم للتخلص من ألم المرض وقلة الحظ !زيارة الأضرحة بالنتيجة شكل من أشكال التدين الشعبي القديم.. فعل يرجعه البعض لأصل وثني.وعلى امتداد هذا التاريخ الطويل تمثل المغاربة الأولياء كخبراء للحياة وحكماء فن العيش متصفين في الغالب بكرامات تتجاوز العقل والمنطق كإشفاء المجانين من لدن سيدي شمهروش و»بويا» عمر(ق17 م)وسيدي علي بنحمدوش(ق17)و»للاعيشة» وإبطال العقم ومنح نعمة الخصوبة(مولاي إبراهيم»طير الجبال»ق17)و نعمتي (الرزق والعمل)المسنودتين لمولاي «بوعزة»أبي يعزى(ق12 الولي الشهير بالأطلس المتوسط)....



في زمن البدايات الأولى غذى الخوف من الطبيعة وظواهرها الحاجة للأولياء والأضرحة.. ومع تعقد تركيبة المجتمع وضغط وتيرته السريعة أصبح القلق والاكتئاب والفقر حوافز إضافية لزيارة الأضرحة بحثا عن السكينة و قضاء حاجاتهم و إن كان السؤال المربك يطرح نفسه بإلحاح علينا هنا والآن أكثر من أي وقت مضى:هل حقا يمكن للميت(الولي الصالح) أن يسعف الحي(الإنسان الافتراضي الحي) في قضاء أغراضه ،أم أن الأمر كله مجرد بحث عن أمن روحي مفتقد؟دون أن يعني هذا أن الأضرحة لعبت أدوارا سلبية بالمطلق عبر التاريخ المغربي، يكفي استحضار الدور الثوري الذي لعبه ضريح مولاي إدريس الأول في فترة الاستعمار الفرنسي إبان ثلاثينات القرن(20)حيث خرج المواطنون منه وهم

يرددون «اللطيف» مستنكرين جرائم المستعمر،فعل حرك وجدان المغاربة قاطبة وألهب وطنيتهم للثأر من جرح احتلال المغرب.الأضرحة بالنتيجة لعبت أدوارا متعددة منها الدور الاستشفائي والبحث عن الطمأنينة النفسية والصحة العضوية عن طريق البوح بالضرر للفقيه أو عن «طريق»الجذبة»أو»الحضرة»التي تنشطها فرق غنائية صوفية بعين المكان (عيساوة ،درقاوة، كناوة..).والجذبة رقصة روحية يتخلص فيها الجسد من حركاته الاعتيادية مقلدا الطيور الكاسرة والأفاعي بل وحركات الجماع أحيانا !..تموضعات تخلص الجسد من القلق والتوتر وتمنحه سكينة مأمولة. إن هذه الرقصة الروحية بقدر ما ترجع الجسد والذهن لحالتهما الطبيعية تجعله يستعيد عافيته المفتقدة.أما الوظيفة الأخلاقية للأضرحة فتتمثل في استحضار الموت والفناء والعدم لحظة زيارة الضريح وقبر الولي الصالح ومن ثمة اعتبار الحياة من لدن الزائر مجرد جسر اختباري لحسن معاملاته مع الآخرين وحجم إفادته للمجتمع.فضلا عن الدور الترويجي والتعارفي لزيارة الضريح.يقول خوان غوتيصولو عن فوائد زيارة الولي الصالح مولاي عبد الله أحد أولياء ساحل «دكالة» واصفا فعل الزيارة بكونه»مخصبا بالحرية حيث ينسى الزوار،لبضعة أيام،إصر الضغوط الاجتماعية واستلاب الحياة المعاصرة. فجيرة البحر،وامتداد الشاطئ،وسهولة الدنو من الغرباء،تتيح(...)لفتيات جادات في البحث عن زوج فرص اللقاء بمرشحين محتملين،والاستمتاع بمغامرة عابرة أو نجوى واعدة.وحسب معتقد شعبي بالغ الانتشار،فإن بركة الولي تلقي على تصرفات منتهكي الحدود أردية الغفران والنسيان.هناك عدد كبير من الأولياء المغاربة الذين يشجعون،بصفة خاصة،أشواق النساء،لذا كانت الزيارة تسهل سبل التواصل والتبادل مع الجنس الآخر في كنف ثقافي مناسب.فمولاي إبراهيم على سبيل المثال،يمنح نعمة الخصوبة.»(1).

أما الوظيفة التحكيمية للأضرحة فتتمثل في كونها مكانا مقدسا تعقد فيه اتفاقات مع عمال الحقول مثلا أو الشركاء بنية إضفاء قدسية على فعل التعاقد. عهد لا يجرؤ أحد على نكثه مخافة عقاب الولي قبل أن يلجأ الناس حاليا لتوثيق اتفاقاتهم إداريا..فضلا عن لعب الأضرحة دورا تحكيميا في عقد الصلح بين القبائل بل وحتى بين الأطراف السياسية أحيانا.. إلى جانب الدور الاقتصادي الذي تلعبه الأضرحة.فعلى امتداد أيام الزيارة يتم ترويج مختلف البضائع و المنتوجات المحلية التي تدر أرباحا هامة إلى جانب الهدايا والأعطيات الرسمية التي أضحت محط تنافس حقيقي حيث بات سكان جوار الأضرحة يطالبون باقتسام هدايا الدولة والأعيان.

يرتبط الأولياء المغاربة بزوايا خاصة كمؤسسة دينية -سياسية-اجتماعية.يكفي استحضار ارتباط زاوية»حمادشة»بسيدي علي بن «حمدوش».وارتباط «عيساوة» بمحمد بن عيسى المدعو بالشيخ الكامل وارتباط «البوهاليون» بسيدي»هدي»وما شابه ذلك..إن الزوايا بالمغرب الراهن و إن كان لا يظهر منها سوى الوجه الديني فإن لها أدوارا موازية عديدة.فهي حسب التوصيف الدقيق لعبد الله العروي»المركز الاجتماعي في المناطق البدوية، يلجأ إليها الناس، ويعالجون خصوماتهم، ويتناولون منتجاتهم،و يلهون،إنها،في نفس الوقت،نزل ومستوصف وسوق ومهرجان ومحكمة ومدرسة.الزاوية-النادي الحضري التي يتم الذهاب إليها لأخذ قسط من الراحة ولتبادل النصائح والأخبار ما بين العمل في الدكان والعودة إلى البيت.الزاوية-المعبد أو الزاوية الدير، وهي الأصل التاريخي لبقية الزوايا إما لارتباطها بطهارتها الأصيلة أو لانصهارها في الأوضاع السالفة.الزاوية-الإمارة الكفيلة بالانتشار واحتواء الإقليم حيث يستحوذ»السيد»على كافة المهام ويتمتع بسلطات شاملة.»(2)

وإذا كان الولي هو العارف بالله وصاحب السر، فان الضريح هو مقر الزيارة ومدفن الولي في الغالب..مكان يمتلك قداسة خاصة تجعله حجا للمساكين..علما أن للزيارة طقوسا تبدأ بأعطية بسيطة كالشمع والحناء مرورا بكم معين من النقود وصولا إلى الأضحية(ديك،كبش،ثور)..ترتبط قيمة العطايا بالقيمة الاعتبارية للواهب وبقيمة المعجزات والكرامات التي اشتهر بها الولي. وهي كرامات يحرص مريدوه على تسويقها. تدخل الحكايات المنسوجة عن الأولياء في إطار التنشئة الاجتماعية والتي تبدأ في الكثير من الأوساط منذ الصبا الباكر حيث يقص شعر الوليد بعد أربعين يوما من ولادته دفعا للعين الشريرة والمرض الافتراضي الناجم عن غضب الأولياء من الأسرة التي لا تزور مقامهم المقدس.» تحمل هذه الطقوس بعدا نفسيا واضحا،يتمثل في دور الحماية والوقاية

الموكولة للولي،إذ أن بعض الأسر تؤمن بنجاعة وفعالية هذه الطقوس لسلامة الطفل الجسمية، بل انه في حالة عدم زيارة الولي قد يترتب عنه وفاة المولود.»(3)

تبقى الإشارة إلى المجال المعزول الذي يشغله الضريح ،إذ يمكن القول أنه منفى اختياري يتواجد بالجبال أو الشعاب الخالية وان كان بعض الأولياء منحوا أسماءهم لمدن بعينها كمدينة سيدي قاسم ومدينة سيدي سليمان...يتعدد الأولياء بالمغرب حسب تعدد الاختصاص والمهام والكرامات الافتراضية المقدمة للزوار وإن كان جملة منهم يشتركون في معالجة مرض بعينه حيث يتقاطع مثلا سيدي «شمهروش» ب»عيشة» البحرية و»بويا» عمر وسيدي علي بن «حمدوش» في معالجة المرض العقلي والنفسي المعروف بالمس.وإن كانت تتفاوت حدة العنف الممارس على المرضى النفسين والعقلين حيث يتفوق «بويا»عمر على باقي الأضرحة في ربط المريض بالسلاسل ويتم الإمعان في ضربه بهدف طرد الجن من جسده !

1-موسيقى الأضرحة وطلب الاستشفاء.

إذا كانت الموسيقى الروحية تعد طقسا من طقوس زيارة الأضرحة فلأنها تعتبر أساسا أسلوب علاج شعبي.ف»ح مادشة»و»عيساوة»و»درقاوة»... ظواهر ثقافية أكثر مما هي مجرد موسيقى روحية بحيث توجد في الكثير من المجتمعات موسيقى شبيهة لها و إن بتسميات مختلفة(الزار بمصر مثلا)(4)ولكي تلعب هذه الموسيقى دورها لابد من اعتقاد المريض بالأرواح الشريرة والجن ووجود صلة بينها وبين الإنس فضلا عن انخراطه



الكلي في مراقي الموسيقى الروحية إلى حد الإغماء وفقدان الوعي.دون أن ننسى إيمان المريض بكرامات الأولياء الصالحين التي تستطيع طرد الأرواح الشريرة من جسد المريض..علما أن القرع المتكرر والعنيف على آلة الطبل يساعد على الاسترخاء والتخلص من ضيق المكان ومحدودية الزمن..طقس يرفع من سرعة نبضات القلب ويمنح المريض حالة وجدانية تساعده على التخلص من التوتر وتمنحه شفاء مؤقتا..غير أنه كلما كان المرض الوهمي عميقا في النفس تطلب شفاءه وقتا أطول..مع وجوب التذكير أن وصول المريض في كل»جدبة»إلى حالة الغيبوبة يعجل بشفائه لأنها غيبوبة تسعفه على الهروب من الواقع ومشاكله.. فحالة الانفعال الحاد تعطل حالة الخوف من الفشل والطلاق والإهمال وما شابه ذلك.. لاسيما عند النساء دون أن يعني هذا أن ظاهرة المس وزيارة الأضرحة والانخراط في «الجدبة» ظاهرة نسائية..صحيح أن أغلبية المتعاطيات لهذه الطقوس نساء لكن للرجال نصيب منها ولعل ما يبرر وفرة تواجد النساء بالأضرحة يعود لتدني نسبة تمدرس الفتاة بالوسط القروي فضلا عن قلة البرامج التحسيسية إعلاميا.

2-سيدي شمهروش

2-1الهوية والوظيفة.

عرف سيدي شمهروش بكونه سلطان الجن والمس.وهذا التوصيف في حد ذاته يترجم مفارقتين اثنتين على الأقل. أولا:كيف لسلطان أن يكون خادما للآخرين(الجن)؟وثانيا:كيف للإنسان أن يتابع خدمات سلطان كائنات غير مرئية وأرواح شريرة؟وإذا كان سيدي شمهروش سلطان الجن كيف يمكننا تمثل ضريح له في الواقع؟هل نقصد بضريحه مقاما تعبديا فقط أم هو مكان دفنه؟والحديث –في هذه المقاربة-عن الضريح الموجود بالأطلس الكبير (صخرة كبيرة)،جنوب مراكش وبجوار جبل توبقال حيث يقع على ارتفاع 2300متر.أمر يجعل زيارته لا تتحقق إلا مشيا على الأقدام أو على الدواب.يقع الضريح في خلوة موغلة في البعد والانعزال !خلوة تطرح علينا أكثر من سؤال:ترى هل اختيار تلك العزلة من طرف سيدي شمهروش كانت لكونها مكانا صالحا للتعبد والتخلص من مشاغل الحياة اليومية أم أن اختيارها كان بنية



اختبار رغبة الزائر في زيارته؟علما أن زيارة سيدي شمهروش تشترط طقوسا خاصة سواء أكانت الزيارة شخصية أم حضورا للموسم كلحظة تجمع سنوي للزوار. معلوم أن لاوعي الزائر يقصد التواصل الروحي مع الولي في مقام أول.. لكن وعيه تحركه الرغبة في الاستشفاء ولهذا تبدأ الزيارة بإشعال الشموع وهو فعل له رمزيته،مع التعريج على فعل الاغتسال في العين ثم الشرب من العين المجاورة للمقام منتهيا بالذبيحة.وتجدر الإشارة هنا إلى أن سيدي شمهروش لا يقبل إلا الدم(دم الذبيحة) وهو فعل يطرح من جديد سؤالا مربكا:إذا كان سيدي شمهروش لا يقبل إلا دم الذبيحة على هامش هدايا الزوار من يستفيد من الذبائح؟والأسئلة هنا غايتها الفهم لا الإدانة والشجب لأن الذي يدين قبل الفهم يعطل الفعلين معا.

والملاحظ أن ضريح سيدي شمهروش في غاية البساطة.بساطة قد ترجع لطبيعة سكان الجبل الميالين للتقشف أو للطبيعة الجبلية الصعبة نفسها التي قلما تمنح المكان الواسع لإقامة ضريح يليق بمقام الولي.وربما كانت معالم ضريحه المهملة مترجمة لتلك الروح الشريرة التي تطمح للتدمير باستمرار.

كتب فوق باب الضريح الواطئ والمهمل تماما عبارة(باسم الله الرحمان الرحيم.كل نفس ذائقة الموت.سلطان السلاطين من الجن والإنس سيدي شمهروش عاش قرون)عبارة ملتبسة على أكثر من مستوى.فهو –كما نعلم وحسب تعريفات حكايات(ألف ليلة وليلة) سلطان الجن حصرا.في هذه العبارة أضيف الإنس.ثانيا العيش قرون عبارة مفارقة لعمر الإنس والجن وسلاطينهم !وبالتالي كيف فات خبراء الحياة وحكماء القبيلة هذه المفارقات !والجدير بالذكر أن سيدي شمهروش كسلطان للجن غير مقصور على المغرب حيث يوجد له شبيه بمالي وثالث بأقصى جنوب بلغاريا ! ويا للمصادفة حيث يوجد في جبال بلغاريا الشاهقة العلو جنوبا.كما يوجد شبيه لضريحه بفاس وآخر بجنوب مدينة تيزنيت المغربية..أمر يطرح علينا هنا و الآن عدة أسئلة من قبيل:هل مر سيدي شمهروش من هناك.هل روحه سكنت تلك الأمكنة ولماذا تلك الأمكنة بالذات؟تتعدد الأسئلة في هذا المقام دون أجوبة قطعية..لكن المحسوم فيه هو أن سيدي شمهروش ينتسب للملوك السبعة السفلية ويحتل المرتبة الخامسة في ترتيبهم وحكمه يكون يوم الخميس (5)

2-2-الذبيحة واللحم المقدس.

تعتبر ذبيحة الموسم ونوعها(أنثى سوداء/بقرة) نقطة جوهرية في طقوس حيازة رضا سيدي شمهروش الذي يكتفي بشرب الدم كي يطرد العفاريت عن مكان إقامته ودفع وقوع الأذى عن الأهالي.واكتفاء سيدي شمهروش بشرب الدم دون أكل الذبيحة يذكرنا باحتجاج مفكري عصر الأنوار على رجال الكنيسة الذين كانوا يستفيدون من صكوك الغفران قصد حيازة الواهب لتذكرة الجنة.وكان المحتجون يقولون لم نر قط خروفا أو عجلا صعد للرب حتى نواصل تقديم صكوك الغفران.. وهذا يعني أن «الإكلروس والكردنالات» هم من كان يستفيد من الهدايا دون وجه حق !

يشترط في موسم سيدي شمهروش أن يفتتح يوم الخميس الموالي ليوم22غشت. ويوم الخميس هو يوم حكم خامس ملوك العالم السفلي، أي سيدي شمهروش.. يختتم الموسم عادة يوم السبت الموالي. يبدأ طقس الذبيحة بتهيء زريبة النحر. ويهئ بعناية عالم الموسم والمبخرة التي تفوح منها روائح نفاذة.في يوم افتتاح الموسم وبحضور وفد من السلطة يخرج المقدم والجزار وحامل علم الموسم رفقة حشد من الرجال مرددين أذكارا تستحضر مزايا الرسول محمد «ص». توجه الذبيحة نحو القبلة وفي جو طقوسي يقوم البعض برشها وتعطيرها ولمسها.بعد التسمية مباشرة تنحر.تقوم بعض النساء والرجال

بتلطيخ أيدهم بالدم.مع وجوب الإشارة هنا أن الذبيحة إذا وقفت برهة بعد ذبحها اعتبرت هذا فألا حسنا ومؤشرا على موسم فلاحي جيد.

يوم السبت الموالي للخميس من الموسم يوزع اللحم على بيوت القبيلة المقتنية للذبيحة فقط.ولحم الذبيحة ليس ذا قيمة غذائية فقط ولكنه يترجم وضعا سياسيا خاصا لأفراد القبيلة..و إن كان يظهر فعل التوزيع فعلا طقوسيا صرفا. يشترط لحيازة النصيب الكامل من لحم الذبيحة أن يكون الفرد رب أسرة،مالكا للأرض،مستقلا بسكنه،مؤديا واجبات القبيلة كإيواء الضيوف والحراسة الدورية لحقول اللوز من السرقة وتنظيف قنوات الري وما شابه ذلك.وإذا خالف الفرد هذه الاشتراطات يعاقب وان تمادى يعزل. وهذا يعني أن الغرباء والمبعدين والأجانب لا يدرجون في لائحة الإحصاء الدقيقة التي تحصي الأفراد المعنيين بالحق في اللحم المقدس.يشكل فقيه «الدوار»/ القبيلة أحد هذه الاستثناءات ،فرغم أنه يكون في الغالب أجنبيا عن القبيلة فإنه يحتل»مكانة وسطى بين المستفيدين من اللحم وبين المبعدين من الوزيعة،وخلافا للأجنبي العادي الذي لا يحصل على أي شيء،يتلقى الفقيه اللحم بصفته فقيها. فالإحسان هو الذي يفرض ذلك،وليس القانون المحلي أو التعاقدي(الشرط) بينه وبين الجماعة «(6)وإذا كان الفقيه يتمتع بهذا الاستثناء فان الغرباء والأجانب والمبعدين لا يدرجون في لائحة المستفيدين من اللحم المقدس.وهذا يعني أنهم طيلة السنة يعيشون على هامش السياسة. إن حيازة الحق كاملا يترجم أولا نوعا من الانتماء للقبيلة.وثانيا يوضح للجميع الوضع الاعتباري والسياسي للمستفيد وغيره.يقول في هذا السياق حسن رشيق» إن الحصول على جزء من الذبيحة ليس فعلا طقوسيا فحسب،انه،إضافة إلى ذلك،فعل سياسي يشهد عادة على الانتماء إلى جسم سياسي معين.وبالمقابل فعدم الحصول على هذا الجزء،يدل،بالنسبة لرب الأسرة،على إيقاف كل نشاط سياسي أو تعليقه.» (6)في الواقع مسطرة توزيع اللحم المقدس في موسم سيدي شمهروش فعل يمثل رأس جبل الجليد الذي لا يظهر منه إلا عشره وتسعة أعشاره مخبوءة تحت سطح الماء.فعل يتوج الاحتفاء بالموسم ويتجاوز كونه فعلا طقوسيا لتجلية حقيقة الانتماء للقبيلة التي تتكلف بشكل دوري وبالتناوب مع باقي القبائل التي تعتبر سيدي شمهروش ينتسب لملكيتها الخاصة.

3-بويا عمر

3-1محكمة الجن وطقوس الصرع.

يبعد ضريح»بويا عمر»(مولى تساوت) وحفيد سيدي رحال البودالي عن مدينة قلعة السراغنة ب30 كلم. وعن مراكش جنوب المغرب ب80 كلم.يقع على الضفة الغربية لواد تساوت.تتلمذ على يد مؤسس زاوية «تمكروت» محمد بن إبراهيم الأنصاري وأورثه أسرار علومه وأجاز له إقامة زاوية خاصة به.اشتهر «بويا عمر»بكونه قاهر الجن ومطوع الإنس كما تقول الحكايات المحلية.عرف بشغله لمنصب رئيس محكمة الجن التي تصدر أحكام مدة الإقامة الجبرية للمرضى بالضريح !أحكام تنقل للمرضى وذويهم عن طريق القيمين على الضريح وما عليهم سوى الرضوخ للأحكام وكأنها أحكام نهائية لا استئناف فيها.تتصف أساليب العلاج بضريح «بويا عمر» بكونها بدائية ومخلة بحقوق الإنسان، حيث أن المريض يربط بالسلاسل،يقول عنها فقهاء المكان أنها من كرامات الولي الصالح لكنها في الواقع وضعت لتحد من حركة المريض العقلي وتقيد حريته بل وتمنعه من مغادرة الضريح .فطول مدة إقامة المريض تعني بكل بساطة ربحا أكبر بحيث أن أسر المريض تؤدي أثمنة باهظة مقابل مكوث ذويهم المرضى بالضريح بهدف «معالجتهم» !..دون أن يكون لهم حق رؤيته إلا بعد تنظيفه وفي مناسبات نادرة تماما.وبهذا فالمشرف على المريض يستبلد أسرة المريض ويستغلها دون وجه حق.يكفي أن نعلم أن حوالي مئة وعشرين «منزلا» كوخا المجاورين للضريح تأوي ألفا ومائة مريض عقلي في ظروف ينعدم فيها الحد الأدنى للحياة البشرية.مرضى يوصفون جميعا-ودون تمييز-أنهم مسكونون بالجن !وهنا يطرح السؤال المربك:هل ضاقت الدنيا بالجن إلى درجة أنه لم يجد سوى أجساد الإنس ليسكنها؟مع وجوب التذكير هنا أن حتى الفقهاء أنفسهم مختلفين حول مشاركة الجن الإنس التواجد على الكرة الأرضية.

لا يكتفي المشرفون على الضريح بتقييد أرجل وأيادي المرضى ولكنهم يضربونهم ضربا مبرحا بحجة أن الضرب يسعف على إخراج الجن من الإنس !ولحيازة هذا المبتغى يقوم الفقهاء بصرع المريض قصد إخراج الجن عن طريق قراءة القرآن الكريم،فضلا عن قراءة بعض التمائم والطلاسم والعزائم التي تتلى بلغة سريانية وعبرية غير مفهومتين في الغالب.والرهان طبعا هو فك عقد العالم السفلي وإنزال الأرواح التي تأتي لهم بالعمل السيئ الذي تتسبب في مرض هذا أو ذاك،إضافة للكشف عن طريق العلاج

وتخليص المريض من المس؟والجدير بالذكر أن المرضى لا يكبلون فقط ولكن يرغمون أحيانا على شرب محلول النوم أو بعض المسكنات للتخلص منهم أطول مدة ممكنة إضافة إلى منعهم من شرب الماء كي لا يزعجوا المقيمين بالذهاب كل مرة للمراحيض لقضاء الحاجة !!

يصادف زائر «بويا عمر»غالبا في داخل الضريح أو في الجوار فرقا موسيقية روحية تحمل المرضى على الانخراط في رقص عنيف»الجدبة/الحضرة»..يقال إن هذه الرقصات تتم استجابة لطلبات الجن..رقصات تعتبر أداة اتصال مجدية بين الجن والإنس.يشرب رؤساء هذه الفرق الموسيقية الروحية ماء حارقا تماما ويرشانه على الحضور لمنحهم بركة الولي»بويا عمر»..وطقس شرب الماء الحارق طقس من طقوس حفدة سيدي رحال حيث يروج المقيمين على الضريح أن سيدي رحال(مروض الأسود)يرتقي إلى مصاف الأنبياء وله نفس معجزة إبراهيم الخليل عليه السلام، معجزة تخلصه من النار وعدم تأثره بلواحقها ..ولذلك يشرب حفدة سيدي رحال الماء الحارق ويدخلون الأفران ويخرجون منها دون سوء !

لا يعد ضريح «بويا عمر» مزارا روحيا فقط ولكنه سجن لسجناء لم يرتكبوا أي ذنب ،ولم يحكم عليهم بأي حكم ومن أي جهة.. صحيح جدا أن«بويا عمر» هو فضاء تجاري مربح لكن المادة المروجة هي حياة الإنسان التي لا تقدر بثمن.. والأدهى من هذا كله أن المريض العقلي الذي تؤدي عنه عائلته ثمن الاستشفاء يشغله المقيم عليه إما في سياق جلب الماء بالجوار أو ما شابه ذلك. وبهذا فهو يتقاضى عنه ثمنا مضاعفا ومن جهتين.

وهذا ما يفسر الصراعات القاتلة بين ورثة «بويا عمر»حول من يأخذ أكبر عدد ممكن من المرضى فضلا عن الهدايا والأعطيات الرسمية وغير الرسمية التي تفد على الضريح يوميا.صحيح أن وزارة الصحة المغربية دخلت مؤخرا على الخط لإيقاف النزيف من خلال ما أسمته»مبادرة»الكرامة»في الصحة النفسية لكن الزيارات للضريح لازالت على قدم وساق لأن الأمر يتعلق بتغيير الذهنيات والتحسيس بفداحة الوضع اللاإنساني الذي وصل إليه البشر في هذا الضريح ،لا بالقرار الفوقي بإقفال الضريح بمعزل عن إجراءات معززة للقطع مع «الاستشفاء» البدائي.

نخلص إلى أن الأضرحة بالمغرب تتجاوز كونها مزارات للاستشفاء البدائي أو تمظهرا للتدين الشعبي بقدر ما هي مؤشر على استمرار الفكر الغيبي والإيمان بالخوارق التي تتجاوز العقل.. صحيح أن الفرد كما الجماعة كانا دائما في حاجة لتفسيرات للأسئلة الغامضة عن الغيب والكائنات غير المرئية وكان اللجوء للأضرحة بمثابة الخلاص والملاذ إن لم نقل الأمن الروحي المنشود.لكن هذه الظاهرة كانت مبررة في زمن يغيب عنه التعليم والإعلام والعلم..هنا والآن ليس هناك مبررا لاستمرار الناس في الاعتقاد مثلا بأن الولي «سيدي ميمون» بالمنطقة الشرقية يزيل العقم عن المرأة.و»بوشعيب الرداد» بنواحي أزمور يمنح الذكور وان كان هو نفسه مات دون ترك خلف !بل هناك من يعتقد الآن أن «مولاي عبد الله»جنوب مدينة الجديدة كان يمتلك كرامة المشي فوق سطح البحر دون أن تبتل رجلاه حيث كان يمشي كل مرة في اتجاه جزيرة صغيرة للتعبد ويعود لليابسة !!

بالنتيجة ينتسب سيدي شمهروش وبويا عمر وغيرهما إلى عالم أسطوري لا مكان للمنطق فيه..مخطئ من يعتقد أن زيارة الأضرحة سترفع علامات الاستفهام وتزيح الستار عن كواليس اللعب بمصائر الناس.بل إن زيارة الأضرحة من شرفة البحث وإرادة معرفة ما يقع لا تلبث تزيد من حرقة السؤال التالي: متى نتحرر من هذه الثقافة الغيبية؟؟

إحالات:

(*) باحث وناقد أدبي مغربي.

(**)تجدر الإشارة إلى وجود مزارات وأضرحة بالمغرب مشتركة بين المسلمين واليهود وأحيانا مشتركة بين الديانات الثلاث مثل سيدي يحي بن يونس الموجود شرق مدينة وجدة بحوالي ست كيلومترات شرقا. يزوره الجميع والكل يدعي ملكيته.اشتهر الضريح بأنه مقصد لعلاج العقم والتبرك واختلف المؤرخون حول تاريخ شغله لهذا المجال،فمنهم من جعله معاصرا للمسيح عليه السلام ومنهم من جعله طريد المسحيين تساوقا مع محاكم التفتيش الشهيرة(ق15م). ويضاف لسيدي يحي بن يونس «سيدي أبار» بنواحي الراشدية ومول الجبل الأخضر الموجود قرب منطقة صفرو على طريق فاس حيث توجد إلى الآن لوحة رخامية قديمة مخطوطة بالعبرية والمرجح أن الضريح هدم.ثم سيدي قاضي حاجة أو ربي يحي بن يحي بقصبة تادلة على الضفة اليمنى لنهر أم الربيع يزوره اليهود كما المسلمين بغرض طلب الشفاء من الأمراض.ثم عمران بن ديوان واللائحة طويلة...

-1أضرحة وزوايا وطوائف.خوان غويتيصولو.ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب.منشورات اتحاد كتب المغرب .2014.ص12-11.

-2أضرحة وزوايا وطوائف.م/م.ص22.

-3الأضرحة ومزارات الأولياء بالمغرب.أوسرار مصطفى.(مجلة الثقافة الشعبية.ع33.السنة التاسعة.ربيع 2016.ص98.

-4مجلة التراث الشعبي.فاطمة حسن المصري-الزار:دراسة نفسية أنتربولوجية.ع-1السنة التاسعة-1978-ص159/173

5حسن رشيق.سيدي شمهروش.الطقوسي والسياسي في الأطلس الكبير.ترجمة.عبد المجيد جحفة ومصطفى النحال.إفريقيا الشرق 2010.

-6حسن رشيق.سيدي شمهروش-م/م.ص167.

-7نفسه.حسن رشيق-ص164.

درعة وواحاتها

أحمد سوالم



يمتاز المغرب بتنوع طبيعي مهم، حيث تمتد مناطقه الساحلية على مسافة 3500 كلم، بما تحمله من مميزات، وبه مناطق داخلية وجبلية يمتزج فيها صفاء الطبيعة وخضرتها مع الوديان والشلالات، وبمجال صحراوي تمثله واحاته المنتشرة عبر ربوعه زيز وغريس وميسور وفكيك.

تعد واحات درعة من المجالات الواحية المهمة بالمغرب، لقدم التعمير بها الذي يعود لقبل الميلاد، ولكون المجال الواحي هو نموذج للتعايش والتكامل بين مختلف الأجناس، ولتعايش الإنسان مع الطبيعة وقساوتها.

واحات درعة :المجال والإنسان

الواحة مجال أخضر يتميز بمناخ محلي ونظام زراعي كثيف ومتنوع وسط محيط قاحل.[1] وتعرف كذلك بكونها بقعة من الخضرة في مجال قاحل، تعتمد على الري وذات زراعة متنوعة وسكان مستقرون، ولا تتوفر كل الواحات على نخيل كما هو شائع.[2]

درعة هي المجال الواقع في الجنوب الأوسط من المغرب ضمن مجال الأطلس الصغير، تجاورها غربا سوس وشرقا وادي تزارين وتافيلالت، وشمالا بلاد دادس وهسكورة وورزازات وتنفتح جنوبا على الصحراء الكبرى وبلاد إفريقيا السوداء. وتتشكل بلاد درعة من ست واحات، تمتد بشكل مسترسل على حفافي نهر درعة على طول يقرب 200 كلم من الشمال إلى الجنوب وهي: مزكيطة وتنزولين وترناتة

1 - محمد ايت حمزة، التوازن الاكلوجي الواحي بين التنافس والتكامل ضمن المجال والمجتمع بالواحات المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس،1993، ص 78

2 - محمد أزهار، الإنسان والبيئة في الواحات السهبية القاحلة واحة ميسور نموذجا، ضمن المجال والمجتمع بالواحات المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس،1993، ص127



وفزواطة ولكتاوة ومحاميد الغزلان.[3]

تتميز تضاريس واحات درعة بوحدتين أساسيتين هما :

- المرتفعات: تشمل السلاسل الجبلية المشرفة على وادي درعة شمالا(جبل صاغرو وجبل تيفرنين)، والجبيلات المتوسطة الارتفاع الموجودة بالواحة كجبل كيسان المطل على واحة مزكيطة من الناحية الغربية وجبل بوزروال وتودما في تنزولين، في حين يمتد جبل باني على شكل قوس كبير مشرفا على الواحات الجنوبية وتتخلله مجموعة من المسالك والممرات الطبيعية كفم تاقات الفاصل بين واحتي لكتاوة وفزواطة، جبل باني الذي سجل شارل دوفوكو أنه بعد اجتيازه له «دخل إلى عالم جديد» .[4]

- الوادي: يتكون من مجرى نهر درعة الغير المنتظم الجريان، والسهول الرسوبية التي تشكلت على حافتيه، وهو عبارة عن شريط زراعي ضيق يساير النهر في تعرجاته من الشمال إلى الجنوب، ويشمل مجموع الواحات الممتدة على نهر درعة.

مناخ واحات درعة قاري صحراوي، سمته القساوة وقلة التساقطات وعدم انتظامها، وتواتر هبوب الريح وارتفاع درجة الإشعاع والمدى الحراري. ويمكن تفسير ذلك بوقوعها ضمن خطي العرض29 و30 شمالا وهي عروض جافة، و بتأثيرات القارية وبفعل الحاجز الذي تلعبه جبال الأطلس الكبير والانفتاح على المؤثرات الصحراوية، ما جعل البكري يصف هذا النوع من المناخ بأنه«مناخ مفرط الحر شديد القيظ، وهبوب رياح جافة محملة بالرمال والغبار، وأخطر ريح يصب على الواحات هي الشركي».[5]

3 - أحمد البوزيدي، التاريخ الاجتماعي لدرعة، نشر أفاق متوسطية، الدار البيضاء،1994 ، ص31

4 - جورج سبيلمان، ايت عطا الصحراء وتهدئة أفلا-ن-درا، ترجمة وتعليق: محمد بوكبوط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط،2007، ص13

5 - أحمد البوزيدي، مادة درعة، معلمة المغرب، نشر الجمعية المغربية للتأليف والنشر، مطابع سلا، سلا الجزء الثاني عشر،ص 3992

استوطن واحات درعة عبر تاريخها عناصر بشرية مختلفة هي:

العنصر الخلاسي: تفيد المصادر التاريخية بأن سكان درعة كانوا من الكوشيين أو الإثيوبيين ذوي البشرة السوداء، وامتزجوا ببعض الطارئين من البيض وكونوا عنصرا مولدا جمع خصائص العنصرين.

العنصر الأمازيغي: يعد الصنهاجيون والزناتيون من أهم المجموعات البشرية الأمازيغية التي استوطنت درعة واستبدت بالمجموعات الخلاسية.

الصنهاجيون: أصولهم غامضة، ويرى بعض الباحثين مثل G Camps أنهم ينحدرون من قبائل المازيك التاريخية، وتعد قبائل ايت عطا المعروفة من صميم صنهاجة الصحراء.

الزناتيون: استبدوا بقبائل المستقرين بدرعة، ودفعوا بالقبائل الصنهاجية نحو ثخوم الصحراء وتعزز دورهم بواحات درعة بعد قيام إمارة الخوارج الصفرية بتافيلالت سنة 140 هـ، وظلوا كذلك إلى ظهور الحركة المرابطية أواسط القرن الخامس الهجري لتصبح الهيمنة للقبائل الصنهاجية.

العنصر العربي: وصل لبلاد درعة عبر موجتين: الأولى في القرن الثاني الهجري بعد قيام بني مدرار بسجلماسة، والثانية في ما بين القرن السابع والعاشر الهجري، مكونة من قبائل بني معقل ذات العناصر العربية المهاجرة في النسيج المحلي.

العنصر اليهودي: توافدت واستقرت المجموعات اليهودية في البداية بالواحات الجنوبية وأنشئوا سلسلة من القصور بمنطقة فم تيدري المنفذ بين واحتي لكتاوة ومحاميد الغزلان، واستوطنت أعداد مهمة منهم بقصر بني صبيح ،كما تدل أسماء بعض قصور الواحات الجنوبية على تواجد هذا العنصر بها (بني حيون وبني هنيت..)

وذكر ياقوت الحموي في معجمه (أوائل القرن 13 الميلادي)، أن معظم تجار درعة كانوا يهودا.[6] ومع ذلك يبقى تاريخ اليهود بواحات درعة لا يقل غموضا عن تاريخ المجموعات البشرية التي تعاقبت على تعمير واحات الوادي.

أما على مستوى السكن، فيقطن سكان واحات درعة المستقرين في القصور، وهي قرى كبيرة محصنة مبنية بالطابية أو اللوح وذات سطوح محاطة بجدران بعضها واسعة وجيدة البناء وذات معمار أنيق، داخل هذه القرى عجيب،حيث تتلوى أزقة ضيقة مغطاة في الغالب بين المنازل أو تحتها، مقسمة إلى أحياء ويتوفر كل قصر على مسجد وساحة داخلية وباب أو عدة أبواب تتحكم في جوانبها أبراج تحصينية وشرفات ومراصيد.[7]

أما الرحل سواء البدويين العرب أو الأمازيغين، فيخيمون إما تحت خيمة سوداء صغيرة في الغالب ومريحة أقل ما يمكن، أو تحت أكواخ من الأغصان وجريد النخيل.

إلا أن القصور بدأت تفقد دورها السكني بسبب تعرضها للإهمال والتلف

6 - حاييم الزعفراني، يهود الأندلس والمغرب 2، ترجمة : أحمد شحلان، نشر مرسم الرباط، مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،2000،ص325

7 - سبيلمان،مرجع سابق،ص25



حيث غيرت عوائد الزمن ملامحها المعمارية، بسبب خروج السكان للاستقرار خارج القصور وبنوا منازل عصرية، تعتمد في بنائها على الاسمنت المسلح الذي عوض البناء عن طريق الطابية التقليدية، ما أثر وأفقد واحات درعة جزءا من ميزاتها المعمارية وظهور نمط معماري هجين بعيد عن الطابع المعماري الأصيل للمنطقة.

أما الرحل سواء البدويين العرب أو الأمازيغين، فيخيمون إما تحت خيمة سوداء صغيرة في الغالب ومريحة أقل ما يمكن، أو تحت أكواخ من الأغصان وجريد النخيل.

نخيل وتمر وحرف تقليدية

تزخر واحات درعة بأشجار وافرة للنخيل، قدرتها بعض الإحصائيات في بداية الاحتلال الفرنسي للمنطقة بما يقرب مليون نخلة وهو أقل مما كان موجودا ،[8] لكون السكان كانوا يخفون العدد الحقيقي لما يملكون، تجنبا لتأدية مبالغ مالية عن ممتلكاتهم أثناء عملية الترتيب.

وتوفر أشجار النخيل تمورا من النوع الجيد، وتتمثل الأنواع الأكثر انتشارا في بوفقوس والجهل المنتشر بكثرة بقصر البليدة بواحة لكتاوة واكليد والجعفري والحموري وايكلان وبوزكري.

إلا أن أهم خطر يهدد نخيل واحات درعة هو مرض البيوض، الذي يجفف أشجار النخيل ويتسبب في وفاتها . وتذهب بعض الدراسات إلى أنه فتك بثلثي نخيل وادي درعة في القرن الماضي،وسواء صح هذا الرقم أم لا، فالأكيد أن مرض البيوض بالنسبة للنخيل لا يقل خطورة عن وباء الطاعون بالنسبة للإنسان.[9]

كما تزدهر بواحات درعة مجموعة من الأنشطة الزراعية، حيث تشاهد تحت أشجار النخيل بساتين وحقول جميلة من الشعير والقمح، كما تضم أشجارا مثمرة من كل الأنواع اللوز والخوخ والمشمش والبرقوق والرمان والتفاح والتين ...

وقد تراجعت هذه المزروعات، باستثناء زراعة الحناء التي لا تزال تزرع بكثافة لأهميتها الاقتصادية والتجارية. إلا أن النشاط الزراعي بواحات درعة لم يستطع تجاوز طور الإنتاج المعاشي.

كما ينتشر بدرعة النشاط الرعوي، الذي تختلف أهميته ما بين المستقرين والرحل، فهو نشاط تكميلي لمواجهة

8 - البوزيدي، مرجع سابق، ص288

9 - البوزيدي، مرجع سابق، ص288

بعض الحاجيات اليومية كالمواد الصوفية والذهنية بالنسبة للصنف الأول، ونشاط أساسي للصنف الثاني لكون حياتهم تقوم على الترحال والانتجاع.

تمتاز الصناعة بواحات درعة، بكونها بدائية وتقليدية، فنجد صناعة الفخار ذو اللون الأخضر بقصر تمكروت، وكانت صناعة الجلود وصناعة الحلي منتشرة بقصري بني صبيح وأمزرو، أما صناعة النسيج التقليدي والحصير فكانت منتشرة بكل قصور الوادي، وقد تراجعت هاته الصناعات بسبب زحف المصنوعات العصرية الحديثة.

وأنت في درعة، تترأى لك لوحات كتب عليها "تمبوكتو52 يوما"، فالتبادل التجاري بين واحات درعة وبلاد إفريقيا جنوب الصحراء خصوصا بلاد السودان ضارب في عمق التاريخ. كانت قوافل درعة تحمل التمور والحناء والملح الصحراوي لبلاد السودان، وتعود محملة بالذهب والرقيق. وكانت هاته الحركة التجارية قوية طيلة العهود الإسلامية، ويشير الوزان أن هذا الانتعاش الاقتصادي استمر إلى مطلع القرن العاشر الهجري السادس عشر الميلادي.[10] لينتقل النشاط التجاري خلال القرن السابع عشر إلى محوري سجلماسة وتافيلالت. وقد كانت الطوائف اليهودية هي التي تسيطر على النشاط التجاري بمختلف واحات درعة،ويشاركهم في هذا النشاط بعض رجال الزوايا وقلة قليلة من رجال القبائل،فيهود وادي درعة كانوا يحترفون"تعطارت"، فيذهبون ببضاعتهم إلى مختلف القصور لاستبدالها بالمنتجات الفلاحية كالحناء والشعير والقمح والصوف وغيرها".[11]

ندرة الماء وتدبيره بواحات درعة

يرتبط استمرار المجال الواحي ارتباطا مباشرا بالموارد المائية، التي تتسم على العموم بمحدوديتها. ما استدعى وباستمرار وجود حياة بشرية متماسكة تقوم على التوازن بين العناصر المكونة للمجال من مناخ وماء وتربة ونبات وإنسان. وتتميز واحات درعة بتراث مهم في ما يخص ضبط المياه وتوزيعها وتقنيات استغلالها، فقد سن السكان قوانين وأعراف لضبط مشكل مرور السواقي من أراضي الغير والانتفاع من مائها بين أهل العالية والسافلة، وكذلك طرق تنظيم صيانة السواقي منها"حد الصايم" هو العمل الجماعي للذكور البالغين سن الرشد في تنظيف وصيانة السواقي الخاصة بالقبيلة، ويعاقب المخالفين وفق أعراف القصر. فيما يخص طرق توزيع حصص الماء، فاعتمدوا على عدة طرق منها "النوبة" و"الفردية"و"الخروبة"....

إن فهم توزيع الماء يعد من الأمور الصعبة في مجال الواحات، لكون روحه تهدف إلى إزالة الأنانية والتمسك بالروح الجماعية والتماسك، لدرء كل خطر يهددها. فللماء في الصحراء قيمة ليست فقط اقتصادية أو إستراتيجية ولكن أيضا اجتماعية، بل أعلى من ذلك حيث يقتضي الحفاظ على ملكيته الاستماتة والدفاع عنه كما يتم الدفاع عن العرض والبيت.

وتعتمد واحات درعة على مياه سد المنصور الذهبي، التي يتم إطلاقها عبر مراحل على طول السنة، لتتحول واحات الوادي من الاعتماد على ماء السماء إلى الاعتماد على ماء الدولة، حسب السوسيولوجي عبد الرحيم العطري .

درعة وسياحة الصحراء بامتياز

تعد واحات درعة متحف مفتوح بقصورها وقصباتها، ذات البناء المعماري التقليدي المبني على طريقة البناء بالطابية أو اللوح، لوقوعها في طريق الألف قصبة وقصبة. كما أن قدم التعمير بها وتعدد وتنوع العناصر البشرية التي عمرتها، والدور التاريخي الذي لعبته خلال العصر الوسيط في مجال تجارة القوافل التجارية، جعلها تتميز بسمات قلما تجتمع في غيرها. ما جعلها تزخر بمجموعة من المعالم التاريخية كحصن تزاكورت الذي يعد النواة الأولى لمدينة زاكورة وقصبة تمنوكالت بواحة مزكيطة وقصر الباشا لكلاوي بأكدز الذي تحول خلال سنوات الجمر لمعتقل لمعارضي النظام.

وتفرض زيارة درعة الوقوف على أم الزاويا زاوية تمكروت ومكتبتها، التي اخترقت شهرتها الآفاق للدور العلمي الذي قامت به عبر صيرورتها التاريخية، ودورها التجاري فقد تحولت الزاوية منذ القرن بداية السابع عشر إلى أكبر محطة تجارية على أبواب الصحراء، تلتقي فيها القوافل التجارية الوافدة من بلاد السودان والصحراء بقوافل مختلف جهات المغرب.[12]

10 - البوزيدي، مرجع سابق، ص301

11 - البوزيدي، مرجع سابق، ص307

12 - نفس المرجع، ص 304

إطلالة على مواقع فجر التاريخ بالمغرب

عبد الواحد بن نصر

يتميز المغرب بتوفره على مجموعة من المواقع الأثرية التي تؤرخ لفتراة فجر التاريخ، وبالتالي تمكننا من معطيات كافية لانخراط بلدنا في النقاش العلمي حول إشكاليات مختلفة منها: الاستقرار البشري وتنقله من وإلى المغرب، صوب إفريقيا و أوروبا و آسيا، وكذاالمبادلات عبر البحر الأبيض المتوسط وتقتصر هذه المقالة على موقعين هامين لمقاربة الفن الصخري و أربعة أخرى ميغاليتية.


نموذج فني من حوض اوكايمدن

*الفن الصخري

يتعلق الأمر بمجالات شاسعة أطلق فيها سكانُ فجر التاريخ العنانِ لخيالهم، وتركوا لنا آثارا خالدة على شكل نقوش ورسومات موزعة على الجبال والمناطق الصحراوية. ومن النماذج في هذا الصدد نجد

- موقع اوكايمدن (عمالة الحوز)

مجال اوكايمدن عبارة عن مراعي صيفية تِعوَّد السكان على استغلالها منذ فترة ما قبل التاريخ إلى أيامنا هذه، مما يجعل منها مكانا للتجمع الصيفي لقبائل الرحل بمنطقة الأطلس الكبير، ويُدِعِم اسم المكان هذا الطرح: فالمعنى الأمازيغي للطوبونيم المحلي هو: «اوكاي» تعني التجمع، و»مدِن» تعني الناس.

يقع حوض اوكايمدن بالمرتفعات الجبلية للجماعة الترابية التي تحمل نفس الاسم بإقليم الحوز، على بعد حوالي 80 كلم إلى الجنوب الشرقي لمدينة مراكش، بارتفاع يصل 2600م. يضم أحد أهم مواقع الفن الصخري بشمال إفريقيا، إذ ترك فيه المنتجعون خلال فترات ماقبل التاريخ آثارا خالدة لتنقلاتهم الموسمية، تظهر للعيان على شكل فن تصويري أو تقريبي منقوش على ألواح صخرية تجسد حيوانات برية(سنوريات، ظباء، وحيد القرن، النعامة، الخ...)، وحيوانات أليفة (أبقار، معز، كلاب، فرس)، وأشكال بشرية، وأسلحة معدنية (خناجر، رماح، فؤوس، سيوف، أدرع...) [1]

1 - Salih A., Oujaa A., Heckendorf R., Nami M., El Graoui M., Lemjidi A. et Zohal H., 1998. L'aire rupestre de l'Oukaïmeden, Haut Atlas, Maroc : Occupation humaine et économie pastorale. Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, 18, pp. 253-295.

- ايسنڭارن (طاطا)

يقع هذا المركب الهام للفن الصخري على بعد 31 كلم على خط مستقيم إلى الغرب من فم زكيد، على بعد 25 كلم على خط مستقيم إلى الجنوب الغربي من تليت، وينتمي إلى المجموعة البقرية التي تنفرد بخصائص تقنية وفنية تميزه عن النقوش المنتشرة في مواقع الفن الصخري البقري لوادي تامانارت بمنطقة طاطا.

يتخذ الموقع شكلِ تِلّة ممتدة حسب محورٍ متجهٍ من الشمال الشرقي نحو الجنوب الغربي تبعاً لنفس اتجاه جبل باني الذي يبعد عنها بأربع كيلومترات في الشمال. تحمل هذه التلة اسم تاوغاغت، وتقع على بعد ثلاث كيلومترات إلى الجنوب الغربي لقرية ايسنڭارن.

تتشابه الرسوم الصخرية سواء على مستوى طرف الربوة، أو على مستوى الحافة المنحدرة التي تطل عليها من جهة الشمال، وأنجزت عموما فوق أسطح عمودية موزعة أو محددة بالشقوق الطَّبيعية للصخور الرملية.

التقنية المستعملة في إنجاز الرسوم هي النقر السطحي في غالب الأحيان، مما يعطي زنجرة تامة ونادرا ما تكون فاتحة. وتمثل في أغلبها بقريات ذات هيئات مختلفة، ولكنها شبيهة برسوم البقريات الكلاسيكية المعتادة. وتجدر الإشارة إلى وجود بعض رسوم الخنزير البري التي تمثل اكتشافا هاما، على اعتبار أن عدد نقوش هذا الحيوان على الصخور لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة على صعيد كل مناطق البلاد المغاربية. مما يؤكد أننا أمام موقع هام سواء من حيث التيمات المنقوشة، أومن حيث تنوع الأساليب الفنية.

ويحتوي الموقع على مدونة غنية تضم على الأقل عشرين نقيشة صخرية في حالة جيدة[2].

***آثار ميغاليتية**



نموذج فني من وادي تمنارت

ويتعلق الأمر بالآثار الميغاليتية والتي تتجلى في مآثر جنائزية من نوع التومولوس المسماة أيضا بالجثوة. نجد من أهمها

- جثوات (تومولوسات) منطقة التاوز

تنتشر المدافن التي تعود إلى فترة ما قبل الإسلام بكثرة في التخوم الصحراوية للمغرب، منعزلة أحيانا، أو مجموعة أحيانا أخرى، بأعداد صغيرة، أو في شكل مقابر حقيقية تضم مئات أو حتى آلاف المدافن. ويعرف السكان المحليون عادة هذه المقابر التي يطلقون عليها أسماء كثيرة مثل كركور (ج. كراكر)، الرّجم (ج. لارجام)، ايميرش (ج. ايمارشن) اماريي (ج. ايماريين)، وينسبونها لمجموعات بشرية قديمة يهودية أو وثنية[3].

تتشابه هذه المدافن من حيث مظهرها الخارجي فهو ركام من الحجارة على شكل مخروط أو مخروط مقطوع تغطي بنيات داخلية متنوعة. تخفي بعض التومولوسات غرفة دفن محفورة بالكامل، في أرض جوانبها مكونة من كتل صخرية موضوعة بشكل عمودي، وغطاؤها مشكل من عدة طبقات من الحجارة.

بمنطقة التاوز (تافيلالت) هناك نوع من المآثر الجنائزية التي ترمز إلى تلاقح ثقافتين: إحداهما من الجنوب والأخرى من الشمال. يتعلق الأمر بتومولوسات مزودة بقاعات عبادة على شكل صليب. أما شكل الصليب فيبدو أن له علاقة بالمغرب الشمالي، وقد يكون نتيجة لتأثير مسيحي.

تتخذ فضاءات العبادة للتومولاست، في كل من تافيلالت وكير، تصميما على شكل صليب. أقيمت ملحقة العبادة للجثوة رقم 3 بمقبرة بويا على شكل صليب

2 - Nami M., Atki M. et Belatik M., 2007. Quelques stations rupestres de de la région de Foum Zguid (Tata, Maroc). SAHARA 18/2007, 9 p.

3 - Camps G., 1991. « Bazinas », Encyclopédie berbère, 9 | 1400-1407.

Tumulus protohistoriques du présahara marocain, Indices de minorités religieuses ?


- تومولوسات ذات قاعات العبادة في تاوز.

إغريقي، أما في التومولوس رقم 5 في تاوز وفي البرابْر الجنوب فلها شكل صليب لورين[4].

تتجلى خاصية هذه المآثر في التهيئة الداخلية التي تعتمد على الأروقة والعديد من القاعات الصغيرة المنتظمة على طول محور أو محورين. غرفة الدفن ليست لها أية علاقة مباشرة بتلك الأروقة. ويمكن أن نفترض أن هذه التهيئة الداخلية قد أعدت للمعتقدات الجنائزية. ويبدو أن هذه المآثر تعود إلى فترات متأخرة وإن كانت ما تزال محافظة على بعض الطقوس ذات الطابع القديم، كنزع اللحم عن العظام الذي يسبق عملية الدفن النهائية. تصميم قاعة العبادة على شكل صليب بالإضافة إلى معطيات مختلفة تشجع على افتراض أن هذه المآثر هي من مخلفات جماعات تعتنق الديانة المسيحية. فالأمازيغ الذين اعتنقوا هذا الدين منذ فترة قصيرة، تبنوا شعار ديانتهم الجديدة مع الاستمرار في دفن موتاهم تبعا لعادات أسلافهم. ويبدو أنهم مارسوا معتقدات قديمة كالاستخارة الطقوسية. إن الجثوات (tumulus) المجهزة بقاعات العبادة في منطقة تاوز قد تعود إلى القرون الأولى للفترة المسيحية، ومن المحتمل أن تكون من إنجاز شعب الجيتول[5].

لا تنتشر تومولوسات من هذا النوع في كل المناطق المغربية. ويبقى توزيعها مقتصرا على شريط في التخوم الصحراوية، يمتد على طول السفح الجنوبي للأطلس الصغير. وتتركز في الأماكن الأقل ملاءمة للعيش في الصحراء (خاصة الصحراء الأطلسية والسفح الجنوبي للأطلس). وهذه المناطق بالضبط هي التي تشكلت فيها، قبل تطور تربية الإبل، إثنيات من الرحل وأنصاف الرحل الذين كانوا فرسانا محاربين، ويطلق عليهم الكتاب اللاتينيون اسما عاما هو الجيتول[6].

كرومليك مزورة (اصيلة)

تقع التلة ذات الحزام الميغاليتي بالقرب من قرية الشواهد على بعد حوالي 15 كلم إلى الجنوب الشرقي لمدينة اصيلة. ذُكر هذا الصرح منذ 1831 من طرف الرحالة الثري الإنجليزي سير ارثور كوبيل دي بروك. وفي سنة 1846ذكره م. رونو في إطار الوصف الذي خصصه للمملكة المغربية، إذ ذكر هذا الكاتب، ولأول مرة، الاسم المحلي للمعلمة:"الوتد" في إشارة إلى العمود الصخري [المونوليث] الكبير الذي يشكله. غير أن الدكتور بليشر هو الذي نشر سنة 1875 وصفا دقيقا وتصميما للكرومليك. ثم وصفه بعد ذلك الدبلوماسي الفرنسي شارل تيسو وصفا موجزا سنة 1876. وفي سنة 1932 قام الأب هنري كوهلير بإنجاز وصف للأعمدة الصخرية التي كانت موجودة بجوار المعلمة[7].

4 - Souville G., 1965. Eléments nouveaux sur les monuments funéraires préislamiques du Maroc. Bulletin de la Société préhistorique française. Études et travaux. T. 62, Fasc. 2, pp. 482-493

5 - Bokbot Y., 2003. Tumulus protohistoriques du pré Sahara marocain, Indices de minorités religieuses ? Actes du VIIIème Colloque International sur l'Histoire et l'Archéologie de l>Afrique du Nord. Tabarka. Tunisie 8-13 Mai 2000. Edition de l'Institut National du Patrimoine - Tunis. p. 36.

6 - Bokbot Y., 2003. Tumulus protohistoriques du pré Sahara marocain, Indices de minorités religieuses ? Actes du VIIIème Colloque International sur l'Histoire et l'Archéologie de l>Afrique du Nord. Tabarka. Tunisie 8-13 Mai 2000. Edition de l'Institut National du Patrimoine - Tunis. pp. 35-45.

7 - Koehler H., 1932. Les civilisations mégali-

يبدو أن صرح مزورة عرف حفريات منذ القديم على يد الجنرال ورجل الدولة الروماني كينتوس سيرتوريوس الذي رأى فيه ضريح العملاق انتي، الملك الأسطوري لليبيا الشمالية الغربية، المقتول على يد هرقل. خلال الفترة الممتدة ما بين 1935 و1936 أنجز فيه س. دي مونتالبان حفريات كارثية. فقد أدت الأخاديد الضخمة التي أنجزها إلى تشويه الموقع بشكل كامل. ويبدو أنه كان محبطا بسبب النتائج المحصلة، لذا لم يكلف نفسه، للأسف، عناء نشر تقرير عن أبحاثه. فكان لزاما علينا انتظار أبحاث ميكيل تاراديل الذي سمحت دراساته بالحصول على نظرة كاملة عما تبقى من هذا الصرح[8].

كرومليك مزورة هو في الحقيقة ربوة كبيرة دائرية الشكل تقريبا، يبلغ قطرها من الشمال في اتجاه الجنوب 54 مترا، ومن الشرق في اتجاه الغرب 58 مترا، وعلوها الأقصى ستة أمتار. دُعمت الربوة في قاعدتها بجدار مكون من عدة أسس من كتل من الحجارة المستطيلة الشكل والمعدلة بإتقان، والموضوعة بدون ملاط. على مسافة صغيرة من هذا الجدار، هناك 167 عمودا صخريا موزعا في شكل دائرة تحيط بالربوة. هذه الأعمدة لها مقطع دائري أوبيضوي أو مستطيل بزوايا مستديرة. وينقص حجمها في اتجاه القمة.

تتوزع الأنواع الثلاث للأعمدة حول المعلمة بدون أي نظام، باستثناء الجزء الشمالي الذي تتركز فيه عدة أعمدة ذات مقطع مستطيل على طول 5,80 مترا.

يبلغ ارتفاع الأعمدة الصخرية 1,50 مترا في المتوسط. ولكن بعضها في الجزء الغربي أكثر ارتفاعا، وهنا يوجد عمودان ضخمان، يسمى أكبرهما محليا "الوتد" ويبلغ ارتفاعه 5 أمتار، أما الثاني فيصل علوه 4,20م. بالنسبة "للوتد"، فعند ارتفاع 1,50 مترا، نجد ثقبا على واجهته الشرقية، له قطر وعمق يقدران بـ20 سنتمترا، يرى تاراديل أنه من انجاز الإنسان. نجد حفرا اقل عمقا على أعمدة أخرى، ولكن ليس من الممكن معرفة إن كانت طبيعية أو منجزة.

عُثِر بالقرب من وسط الصرح على بعض الألواح الحجرية المغروسة في الأرض، يبدو أنها من بقايا غرفة للدفن. مما دفع بعض الباحثين إلى تصنيفها كقبر ضولميني.

ينتمي تومولوس مزورة على ما يبدو إلى مجموعة من المآثر من نفس النوع. فقد عثر تاراديل، على بعد حوالي 50 مترا إلى الشمال الغربي من هذا الموقع، على مجموعة من 16 عمودا ممددا على الأرض، كانت على ما يبدو تشكل جزاء من دائرة مكونة من أعمدة مماثلة. وعلى بعد 150 مترا شمال موقع مزورة، هناك أيضا بعض الأعمدة الساقطة من نفس النوع.

تبعا للوضعية الحالية للبحث العلمي، تبقى الربوة المحاطة بالأعمدة الصخرية في مزورة حالة فريدة في شمال إفريقيا. وتعتبر مسألة تأريخها مشكلا حقيقيا في ظل انعدام تقارير عن الحفريات التي أجريت فيها من قبل. فلا نتوفر على أية معطيات عن اللقى الجنائزية التي وجدت فيها.

اعتاد الباحثون ولمدة طويلة على ربط معلمة مزورة بالمجموعة المغاليتية الأوروبية، وذلك اعتمادا على وجود الأعمدة الصخرية التي قورنت بالمينهيرات الأوروبية.


كرومليك مزورة

thiques du Maroc, I, Menhir de Mesora, B.S.P.F. 29, 1932, pp. 413-420.

8 - Tarradell M., 1952. El tumulo de Mzora. Archiv. Prehist. levantina, 3, 1952, pp. 229-239



يحمل صرح مزورة تأثيرات قادمة من المحيط الأطلسي. ويبدو أنه كان موجها نحو الغرب، كما قد يفهم ذلك من وضعية العمودين الكبيرين. يبقى هذا الاتجاه نادرا، بل ومنعدما، في المآثر الجنائزية المغربية لفترة فجر التاريخ، إذ يبدو أن المدافن كانت توجه في هذه الفترة نحو الشرق أو نحو الجنوب الشرقي[9].

- مقبرة فم لارجام (المحاميد)

تقع هذه المقبرة بإقليم زاكورة، بين تاكونيت والمحاميد، تتكون في غالبيتها من التومولوس ذي الكُوّة. وقد أُحصِيَ فيها أكثر من 5000 مدفن تعود كلها لفترة فجر التاريخ. وتعتبر من أكثر المناطق المغربية كثافة من حيث المآثر الجنائزية. ينحصر انتشار هذا النوع الفريد من المآثر في منطقة انعطاف واد درعة، لذا يصعب عقد المقارنات بينه وبين باقي أنواع مدافن فترة فجر التاريخ بشمال إفريقيا والصحراء[10].

صيغت عدة افتراضات لمحاولة فهم وظيفة هذه الكوة، فاعتقد البعض أنها معدة لدفن جثث عدة أشخاص تباعا بإدخالهم عبر هذه الفتحة كلما وقعت وفاة، إلا أن أبعادِ الكوة صغيرةٍ ولا تسمح لشخص بالغ بالمرور عبرها.

وجود الكوة إلى الجنوب الشرقي، على السفح الموجه نحو أشعة الشمس، يسمح بصياغة افتراض آخر: فعبر الكوة تتسلل أشعة الشمس إلى داخل المدفن، مما يسهل جفاف الجثمان بسرعة وتجنب سلبيات التحلل. ولكن يبدو أن الكوة مرتبطة بممارسة طقوسية خاصة[11].

اعتمد الباحث الفرنسي كابريل كامبس على عدة معطيات للربط بين هذه الكوات وإجراءات التبريد المعروفة في مدافن رأس الشمرا بشمال فنيقيا. يستحق هذا الافتراض الاهتمام، خاصة إذا علمنا أن بعض التقاليد اليهودية تميل إلى اعتبار أن المآثر الجنائزية لفم لارجام تمثل مقبرة تيدري، أول مركز لاستقرار اليهود بمنطقة درعة[12].

دائما إلى جانب تومولوسات الكوة، هناك بنياتٍ مربعةِ الشكل يمكن اعتبارها موائدِ للقرابين. قد تُنجز فيها ممارسات الذبح، كما يمكن أن ترتبط بطقس من طقوس تطهير الروح وإبعاد الأرواح الشريرة. وقد أظهرت التحريات داخل هذه البنيات وجود مواقد بها رماد، وبقايا الفحم الخشبي، وعظام صغيرة محترقة للأرنب البري أو الطيور، والتي نتجت عن قرابين أو عن وليمة جنائزية.

يمكن تقديم افتراض آخر لتفسير العلاقة بين الكوة والبنية الملحقة. ففوق البنية المستطيلة، كانت تشعل النار لإطلاق الدخان ليلج المدفن [عبر الفتحة]. وتسمح الكوة لدخان المحرقة بالتسلل

9 - Bokbot Y., 2008. Le cromlech de Mzora, témoin du mégalithisme ou symbole de gigantisme de pouvoir ? «le Jardin des Hespérides», revue de la Société Marocaine d'Archéologie et de Patrimoine, N° 4, Rabat. pp.25-29

10 - Jacques-Meunié D., 1958. La nécropole de Foum le-Rjam, tumuli du Maroc présaharien. Hespéris, t.LV, 1958, pp. 95-142.

11 - Camps G., 1961. Aux origines de la Berbérie, monuments et rites funéraires protohistoriques, Paris, Arts et métiers graphiques, 629 p.

12 - Camps G., 1961. Aux origines de la Berbérie, monuments et rites funéraires protohistoriques, Paris, Arts et métiers graphiques, 629 p.

تومولوس ذي الكِوّة

إلى غرفة الدفن وتطهير روح الميت. هذا الطقس غريب عن العالم الإفريقي والأمازيغي. وقد يكون مستمدا من فتحات التدخين الطقوسي التي عرفت في مدافن الشرق عند الساميين13.

استقرت قبائل يهودية أو أمازيغية معتنقة لليهودية في منطقة درعة والأطلس الصغير منذ فترات موغلة في القدم. ويقول بعض كتاب التاريخ اليهودي أن هجرات اليهود القديمة نحو المغرب تصادفت مع التوسع القرطاجي.

اكتشف اندري سيمون، في الأتربة المستخرجة من أحد تومولوسات فم لارجام، قرطين للأذن من النحاس أو البرونز لهما علاقة بيضوية الشكل. تشبه هاته الأقراط تلك الحلي المكتشفة في تاياديرت بملوية العليا، وتعكس كلها التأثير البونيقي14.

تتوفر معطيات كثيرة، ومن مصادر مختلفة، حول انتشار اليهودية بالجنوب المغربي خلال الفترات القديمة، وإن كانت هذه المعلومات ضعيفة وغير دقيقة. وإذا كنا نفتقر إلى الدلائل الأثرية التي تؤكد هذا الاستيطان العريق في القدم، فإن جثوات الكوة بفم لارجام تقدم بعض الشواهد التي تسمح بطرح سؤال اعتماد الأمازيغ لبعض الطقوس السامية، موازاة مع احتكاكهم الأول المحتمل بالبحارة الفينيقيين.

قد يكون التوغل العميق لمجموع هذه العناصر التي تحمل تأثيرا مشرقيا في المناطق الداخلية للمغرب مرتبطٍ بمجموعات إثنية/دينية معزولة، توزعت في محطات، على طول طريق تجارية، بحثا عن الذهب وباقي مواد التجارة القرطاجية.

13 - Bokbot Y., 2003. Tumuli protohistoriques du présahara marocain, Indices de minoritésreligieuses ? Actes du 3ème Colloque International sur l'Histoire et l'Archéologie de l>Afriquedu Nord. Tabarka. Tunisie 8-13 Mai 2000. Edition de l'Institut National du Patrimoine -Tunis. pp. 35-45

14 - Jacques-Meunié D., 1958. La nécropole de Foum le-Rjam, tumuli du Maroc présaharien. Hespéris, t.LV, 1958, pp. 95-142.

فن الصيد بالصقر في دكالة بالمغرب الأقصى

أحمد الوارث

تعدّ البَيْزرة ، ونعني بها صيد الطرائد بالصقور[1]، من أقدم وأكثر الفنون لفتا للانتباه بدكالة وعبدة في المغرب الأقصى بصفة عامة، ولدى القواسم بصفة خاصة، لاسيما القاطنون منهم بنواحي أحد أولاد فرج التابع إداريا لإقليم مدينة الجديدة[2]. كما أن ممارسة البيزرة من لدنهم جميعا، تتعدى مستوى الهواية والتسلية إلى ما يجعلها ممارسة تشريفية[3]، نظرا لما يحيطونها به من طقوس، تفننوا في تقنينها على مر الأجيال.


صورة صقر على يد بيزار من القواسم، وقد صار مؤهلا للصيد (2019م)

1 . صيد الصقور والصيد بها

الأكيد أن أهل دكالة هم أكثر المغاربة براعة في ترويض الطيور وصيد الطرائد بها، وعندهم يوجد أشهر البيازرة المغاربة[1]، في مقدمتهم القواسم، باعتبارهم أكثر الدكاليين نجاحا في تحقيق تلك العلاقة الحميمة التي نادرا ما نلاحظها بين الإنسان والصقور، علما أن هذه الطيور من أكثر الحيوانات صعوبة في التدجين والترويض، وأن منطقة القواسم ليست موطنا لها، مما كان يحتم عليهم البحث عنها بعيدا قبل تدريبها للاستفادة من خدماتها .

1.1. صيد الصقور وترويضها

اعتاد القواسم صيد الصقور من جزيرة الصويرة، ومن الأجراف الممتدة على جنبات سواحل المدينة، لأن الصقر يقصد البحر في الصيف هربا من الحرارة، وبحثا عن الطرائد، لذلك يسمى بالصقر البحري (Eléonore'd Faucon) المشهور بلون ريشه الأدكن وبذنبه الأربد[2]. هناك أيضا: الصقر النبلي، أو اللبلي؛ نسبة إلى بلدة لبلة الأندلسية، وهو أطول من البحري وأجمل منه، بعينيه الكبيرتين السوداوين، ويبدو مع تقدمه في السن مرقطا كله فكأنه فرو النمر. تعيش هذه الصقور بعدد أكبر في اتجاه جنوب دكالة، حيث تتكاثر بدءا من آسفي، ووجودها قديم بالمنطقة[3]. وقد سبق لدييكو دي طوريس (Tor- de Diégo rès) أن تحدث في القرن 16م عن الجبال البيضاء، يريد بها الأطلس الكبير»... بأنها بلاد توجد فيها أنواع شهيرة من البزاة»[4].

يبدأ البِيزار رحلة البحث عن الصقر، بكل ما تتطلبه من أناة وصبر وتحمل، وما تقتضيه من دقة، في تقصي خطى الصقر... البصمات التي تتركها مخالبه، الفضلات التي يخلفها وراءه، (الربّاجة) التي يقذفها من فمه بعد أن يمر بعض الوقت على تناوله غذاءه[5]. إذا نجح في العثور على أثر من هذه الآثار يحضر إلى عين المكان باكرا جدا، و يختار أيام الطقس الجميل[6]، فإذا شعر بأن الصقر قريب استعد للأمر، وعليه أن يختار بين طريقتين مجربتين.

تتمثل الأولى في إعداد حمامة؛

من الأفضل أن تكون برية، فيربط ساقيها بخيط طويل، ويغطي باقي جسمها بشبكة معدة لهذا الغرض، بحيث تكفي فتحاتها لولوج مخالب الصقر، حين يحط ابتغاء التهام الحمامة، بينما تضيق الفتحات على مخالبه لمّا يحاول التحليق، فيعلق بها[7]. وقد ينصب الصياد شبكة اعتمادا على ثلاثة أوتاد فيجعلها على هيأة مثلث مستطيل، بحيث تكون فتحة المثلث إلى جانب وتر ذلك المستطيل، ثم يضع حمامة داخل الشبكة، ويأخذ خيطا بطول ذراع أو نحوها، يشد أحد طرفيه بإحدى ساقيها ويشد طرفه الثاني إلى حجر، بحيث يتيح للحمامة أن تقفز وتتطاير، فإذا لمحها الصقر جعل يحوم حولها، ثم يهبط حتى يوشك أن يلمس الأرض ويدخل في الشبكة، التي صممت بطريقة تجعلها تلتف حوله حين يحاول الطيران[8].

أمّا الطريقة الثانية فتتمثل في إنشاء حفرة كبيرة في الأرض، ينزل إليها البيزار، وربما حمل معه بعض الطعام والشراب، لأن المدة قد تطول كثيرا، بينما يقوم مساعده بتغطيته بالحشائش، وينصرف بعيدا جدا. بعدها يعمد البيزار القابع في الحفرة إلى إطلاق حمامة تكون مربوطة بخيط طويل مشدود إلى يده، حتى إذا نزل الصقر وانقض عليها، كعادته حينما يرى فريسته، وشرع في نهشها ، يبدأ الصياد في جر الخيط والحمامة بهدوء وتأنٍ إلى أن يصل بالصقر، وهو لا يشعر، إلى الحفرة، فيمد القناص يده ويقبض عليه من ساقيه[9].

مباشرة بعد اصطياد الصقر، يعمد الصياد إلى شدِ ساقيه، لذا فهو يحتاج في رحلته: للقفاز، الذي يوضع في اليد، وما يسمى ب: السِمِيْك، وهو عبارة عن خيطين من الجلد، وظيفتهما وصل ساقي الصقر بالقفاز. يلزمه كذلك ما يسمى ب: (الكوبيل)، وهو البرقع الذي يوضع على رأس الصقر وعينيه، وقطعة من القماش لتغطية الصقر بعد اصطياده حتى لا يؤذي الصياد، مما يعني أن الصقر مازال طيرا متوحشا، ويلزم البيزار، حتى يستفيد من خدماته، أن يعمل على تربيته[10].

.1.2 التدجين بصبر وحنان

تتطلب عملية تدجين الصقر مجهودات شاقة، أولها أن يجعله يأكل، لأن الصقر إذا اصطيد يضرب عن الطعام لمدة تتراوح بين ثلاثة أيام وثمانية، فإذا أكل لم يعد يبدر منه عدوان[11]. وهكذا، يحتفظ البيزار بصقره مبرقعا في مكان خاص به، بعيدا عن الضجيج والحركة المثيرة حتى يستأنس بالفضاء المعد لإقامته، ويألف المربي له، والبرقع على عينيه. خلال هذه المدة التي قد تطول إلى أربعين يوما، في غالب الأحيان، خصوصا إذا كان عمره تجاوز السنة، ولم يعد فرخا، يتبع البيزار أسلوبا معينا في علاقته بالصقر، وفي تربيته له، بحيث يحرص على اتباع أسلوب واحد بدقة متناهية، دون تغيير أو تبديل في الأكل وموعده ، والشرب وأوقاته، إلى جانب حرصه الشديد على نظافة حاله، وطيب رائحته، ونظافة الصقر نفسه نظافة متناهية. وأن يختار له اسما لا يشاركه فيه غيره ، ينادي به عليه على الدوام، على نحو ما ينادي على أحد أبنائه. وأن يعوده على نبرات صوته، ويسمعه إياها بين الفنية والأخرى، دون أن يعمل أو يفكر، في كل الأحوال المذكورة، في خدعه أو الكذب عليه[12].

حينما يحس البيزار بأن صقره قد اطمأن إليه، وألفه ألفة الحميم لحميمه، وأنه تدرب على صوته، وأصبح يستجيب له متى سمعه، يعمل على إزاحة البرقع عن عينيه بين الفنية والأخرى، حتى يتدرب على صورة صاحبه، كما تدرب على صوته[13].

.1.3 المران على الصيد

بعد النجاح في التدريب على الصوت



بيزار من القواسم في أولاد فرج بدكالة في المغرب (بتاريخ 2014م)

والصورة، يبدأ المران على الصيد، وبشكل تدريجي أيضا. هكذا، في المراحل الأولى، يربط البيزار صقره بخيط طويل من ساق واحدة ، ويضع الطرف الثاني من الخيط بين يديه، ثم يضع الصقر على معصمه، ويخرج به، مبرقعا، للمران بالخلاء. في المكان المناسب يترك البيزار صقره مع رفيقه، ويبتعد عنهما مسافة قصيرة، وينادي على صقره بالاسم الذي سماه به، ويكرر النداء مرات ومرات، بصوت مرتفع. وإذا تأكد المساعد على أن الصقر تفاعل مع النداء يزيح البرقع عن عينيه، على أمل أن يندفع نحو صاحبه، الذي يكافئه، إذا لبى وأطاع، بقطعة لحم، عادة ما تكون لحم حمام طري[14].

تعاد هذه العملية أكثر من مرة، ثم يعاد التدريب برمته بالطريقة نفسها، لكن من مسافة بعيدة، مرات ومرات أيضا... بعدها يستعمل البيزار ما يعرف بالتلواح أو الجيّابة، وهو مجسم من ريش حمام مصمم على شكل حمامة كاملة، فيقوم البيزار برمي التلواح في الهواء، ثم يطلق الصقر ليقوم بما هو مطلوب منه، يعني التقاط الحمامة الوهمية وحملها إلى صاحبه، اعتقادا منه أنها حقيقية[15] .

حينما يحس البيزار أن صقره أتقن هذه التداريب الأساسية كلها، يبدأ في التفنن في مرانه، كأن يظهر له مثلا (تلواحا) كالعادة، حتى إذا أشرف الصقر على الانقضاض عليه، راوغه بجر الخيط المربوط فيه التلواح، حتى يرغم الصقر على معاودة الهجوم؛ يناور صقره بذلك أكثر من مرة، وهو لا يكف عن تشجيعه ومناداته بالصوت المعهود لديه. لكن عليه أن يجعل الصقر دائما هو المنتصر، وأن يكافئه على كل نصر بلحم حمام طري، بديل عن حمام التلواح الوهمي، حتى يقتنع الصقر بأنه كان يطارد حماما بحق، وأنه كان يخوض معركة حقيقية. لكنه يترك الصقر يتناول مع اللحم قليلا من ريش التلواح إمعانا في التمويه على الصقر، من جهة، ولتنظيف معدته من جهة أخرى، لأن الطائر يقذف، عادة، بعد بضع ساعات من وجبته، بالريش خارج معدته مع الأوساخ والزوائد التي تناولها مع الطعام، والتي يسميها ذوو التجربة بالرباجة، كما تقدم[16].

بعد الانتهاء من التدريب يضع البيزار البرقع على عيني صديقه ويعود به إلى وكره، على أمل العودة إلى التدريب في اليوم الموالي الذي يشمل، ككل يوم، حصتين، واحدة في الصباح الباكر، وأخرى مساء، عندما تشرف الشمس على المغيب[17]. وهكذا دواليك، إلى أن يقتنع البيزار أن الصقر أصبح صديقا له، فعلا، وأنه يستطيع الاعتماد عليه في صيد الطرائد. علما أن القواسم في دكالة يستعملون البحري في الصيد من العنصرة (24 يونيو) إلى مارس، ويستعملون النبلي في الصيد من أكتوبر إلى العنصرة، وفي ما تبقى من السنة يبقون عليهما مشدودين في وثاقهما[18].

يلاحظ، إذن، أن صيد الطرائد بالصقور ليس بالأمر الهين أبدا، بل لا يتأتى للبيزار إلا بعد جهد جهيد في صيد الصقر وتربيته ومرانه... وليس هذا فحسب، إذ يحدث أن يتيه الصقر أثناء التدريب في طريق عودته إلى صاحبه... الأمر الذي يفرض على البيزار أن يظل في المكان الذي انطلق منه الصقر، لا ينفك عن النداء والتلواح بالحمام... ولو أدى به الحال إلى قضاء الليل في عين المكان، مما يدل، بطبيعة الحال، على المودة المتبادلة بين البيزار القاسمي وصقره[19].

حسبنا أن للقواسم أزجالا وأهازيج مازالوا يتغنون فيها بالصقور، كما يتغنى الحبيب لحبيبته بحبهما. كما يروون قصصا عن علاقتهم بالصقر، مثيرة للدهشة؛ ووجد فيها الأدباء مادة راقية لإبداعاتهم، اخترنا منها قصتين قصيرتين؛ الأولى بعنوان: (نسر سِي إبراهيم بلعمارية)، تروي فصولا من ولع القواسم بهذا النوع من الطيور وعلمهم بأنواعها وحكاياتهم معها وتفضيلهم لها حتى على أولادهم، نصها: "أن إبراهيم بن العمارية أخو السي لحوسين بلعمارية العلام رحمه الله، وجد نسرا من نوع العقاب كان قد حل بالمنطقة ذات جفاف في سرب من سبعة نسور، وكان قد أصابه رصاص قناص، فاعتنى به غاية الاعتناء وداوى جرحه حتى تعافى، وقام بتدريبه رغم كونه من الصنف الذي يصعب عليه ذلك، ثم جعله على عتبة داره وخصص له مكانا يرتاح فيه بالمراح أمام بيت الضيوف، وسماه فارس، وأصبح يشتري له اللحم من السوق ويتحمل تكاليف ذلك، وفضله على أبنائه، بل فكر حتى في أن يحمله معه إلى موسم مولاي عبد الله [أمغار في تيط]. أصبح الناس يزورونه ويباركون له الطائر العجيب، وهو يشعر بكل العز والافتخار وهو يخاطب طائره ويحاوره ساعات طويلة قبل أن يذهب إلى النوم.. وقضى في رفقته شهورا طويلة، وهو يعتني بشؤونه حتى صارت بينه وبين طائره ألفة عظيمة وقصد بيته للفرجة، الكبار قبل الصغار. وفي يوم من الأيام مات الطائر فحزن عليه سي إبراهيم غاية الحزن وأقام الحداد وذرف دموعا كثيرة وتلقى العزاء من الناس الذين كانوا يعرفون مقدار محبته لطائره

الذي لم ينسه حتى الآن"[20].

في القصة الثانية المختارة "يحكي المصطفى صادوق عن أبيه سعيد صادوق من دوار السماعلة بدكالة كيف أنه اصطاد صقرا من منطقة الصويرة، وهو فرخ صغير، واعتنى به عناية خاصة وأطعمه بشكل يومي من فراخ الحمام، وأطلق عليه اسم : مرجان، ودربه أحسن تدريب حتى صار بارعا في الصيد وعلى تحقيق الفرجة (كيفرّج) ومنافسة باقي الطيور والتغلب عليها في المناورة في صيد الطرائد في الجو قبل الأرض. رفقته مع هذا الطائر طالت، فقد دامت (خمس عشرة سنة)، وهو يعتني به مثل أحد من أبنائه بل أكثر، وعندما مات حزن عليه حزنا شديدا وبكاه بكاء طويلا"[21].

للصقر في رحلات الصيد حكايات، أيضا، يرويها البيازرة تهم بالخصوص براعة الصقر في التعامل مع الطريدة، ودهائه في الإيقاع بها، على غرار ما يفعله مع الحبارى (Poutarde)، في عنان السماء، حيث يُرى هذا الأخير، على صغره وعلى لطفه ودقة جسمه، يعترض ذلك الطائر الأكبر منه جسما، بشكل مدهش. فضلا عن التفاوت في الجسم، تمتلك الحبارى سلاحا من أغرب الأسلحة لمقاومة الصقر خاصة، وهو عبارة عن سائل نتن لا يحتمل شمه ولزج يسمى"الطمل"، إذا أصاب عيني الصقر احترقتا، وإذا أصاب ريشه التصق بعضه ببعض، لذلك فهي تحتال ما أمكن، حتى تستدرج الصقر إلى الوراء، وتقذف عليه بهذا السائل، وهنا يتراءى ذكاء الصقر وفطنته، فهو يبتعد ما أمكن عن المؤخرة، ويحاول أن ينقض عليها من فوق، وهي من جهتها تحاول أن تستدرجه إلى النقيض. في بعض الأحيان بعد أن يقتنع الصقر أن لا نجاة للحبارى منه، فإنه يمتنع عن نقرها، بل يفضل أن ينزفها نزفا، حتى يجبرها على النزول إلى الأرض، دون أن يصل إليها، فيقدمها إلى صاحبه حية كما يريد... وفي بعض الأحيان، يحتال الصقر على الحبارى، حتى تطلق هذا السائل النتن في الهواء، فيسخر منها سخرية بالغة، ويأخذ بين الفينة والأخرى ينتشل ريشها واحدة بعد الأخرى، حتى تفقد القدرة على التحليق ، فتحط أرضا[22].

وفي نهاية كل قصة مطاردة ناجحة، يحرص الصقر حرصا شديدا على أن يقدم الطريدة لصاحبه دون أن ينهش منها شيئا، لأنه واثق أن صاحبه سيكافئه على ما قدم من عمل. وقد يتفق في بعض القصص أن تكون الطريدة أسرع بكثير من المعتاد، فيبتعد الصقر عن صاحبه ثم لا يعود إليه. يقول البيازرة إن الطائر يمكث بقرب فريسته مدة قد تصل إلى أيام ثم يعود إلى موطنه[23].

2. البيزرة ممارسة تشريفية

الصيد بالصقر لدى القواسم هواية وتسلية. لكنها ليست كمثيلاتها من الهوايات، إذ فيها منافع، ولها خصوصية تتفرد بها أو تكاد، سبق لباحث أجنبي، هو: إدومن دوتي (Doutté Edmond) المتوفى عام 1926م، أن عبر عنها، وهو يتحدث عن البيزرة في دكالة، فقال: "تجد بين كبار الأعيان، أمثال قائد عبدة الشهير سي عيسى بن عمر[ت. 1924م]، بعض كبار المولعين بالصقور، فلا يقعدون عن دفع المبالغ الطائلة في سبيل الحصول على هذه الطيور. فقد كان الرجل، كما يقال، شغوفا ولوعا بطيران الصقور، وهو شغف يعسر على بسطاء الناس مثلنا أن يدركوا مغازيه، لكنه أمر تؤكده الكثير من الأمثلة الشهيرة. فهذا الجنرال ماركِريت [Le Margueritte Général]، وهو أحد كبار الصيادين الجزائريين، قد قال: إنني أؤكد أن جري النعام وطيران الصقر هما أمتع أنواع القنص التي يمكن للمرء أن يشتغل بها في هذا العالم، وهواة هاتين الرياضتين يقولون إنهما تردان إلى المرء شبابه، وإنني لمؤمن بهذه الحقيقة بفضل المتعة العارمة التي تعودان بها على متعاطيهما، وأنهما يدفعان بالملكات المحركة إلى أقصى الحدود"[24].

إلى ذلك، وبالنظر إلى الطقوس التي يأخذ بها البيازرة القواسم في دكالة خلال ممارستهم لها، استدرك إدمون دوتي، الذي زار المنطقة، وسجل أن البيزرة تتجاوز مستوى التسلية لدى ممارسيها إلى مستوى أرقى، واصفا إياها بأنها رياضة تشريفية[25]، فضلا عن"التقدير الذي يحاط به الصقر والاعتبار الخاص الذي يتمتع به البيازرة" في دكالة[26].

فلمَ هذا التشريف الذي تتمتع به البيزرة ؟

2.1. خصوصية الصقر

تتمثل في الآتي:

أولا: حضور الصقر والصيد به في التراث القديم، وخصوصا منه التراث المقدس؛ يعني أنه كان دائما يحظى بالتقديس لدى الأمم الغابرة أو التي لها بقية باقية كالفرس والبيزنطيين والعرب. بل جاء لدى المهتمين بالحضارة المصرية القديمة أن كلمة: الحر التي يضيفها العرب إلى اسم الصقر فيسمونه: الطير الحر، علامتها الهيروغليفية هي: الصقر المقدس[27]، وهو يقترن في الديانة المصرية

الفرعونية خاصة بعلاقة وثيقة بإله قديم يدعى حورس (Horus)[28].

مهما بدا لنا في هذه المقارنات من شطط، فلا يجدر بنا أن نستبعدها من قبل أن نتدبر فيها؛ فقد كان للطيور الكواسر في معظم الأساطير طابع إلهي[29]. وحظي الصقر لدى الأمم الأوربية القديمة بالتقدير نفسه أو أكثر، وكانت القوانين صارمة في هذا الباب، من قبيل الحكم على من يقتل الصقر أو يسرقه بأشد العقوبات، وكثيرا ما يحكم عليه بالقتل؛ جاء في أحد قوانينهم (قانون بوركِند/ Loi Burgunde) أن من حاول أخذ الصقر من صاحبه حكم على الجاني بأن يأكل هذا الصقر ست أوقيات من لحم صدر الجاني[30]. وفي بداية العصور الحديثة "سمعنا عن قانون شارلمان لحماية البيزرة، وقرأنا عن تأليف فريدريك الثاني كذلك حول صنعة الصيد بواسطة الجوارح"[31].

زد على ذلك، إن هذا الطائر ظل في كل الآداب الشعبية، شرقا وغربا، نموذجا للنبل والشهامة[32]، وهذا أمر لا يدلنا عليه الاسم نفسه الذي يعرف به، وهو: الطير الحر، فحسب، بل تدلنا عليه كذلك الأمثال التي تتحدث عنه، كقولهم: (الطير الحر إلى حصل ما يتخبطشي)، يعني إن باغته الصياد، وكان حاضنا، يمتنع عن الحركة أو المقاومة. وقولهم: (الطير الحر يشكر مباتو)، يعني أن الصقر لا يقول عيبا في مكان قضى به ليلته، إلى غير ذلك من الأمثال التي تدخل في هذا المعنى[33]. فهل يجوز أن نستخلص من هذه الوقائع أن التقدير الذي يحاط به الصقر والاعتبار الخاص الذي يتمتع به البيزارون يعودان بأصولهما إلى بعض المعتقدات الدينية القديمة[34].

مهما كان الأمر، لاشك أننا سنستحضر هنا، أيضا، الآية الكريمة في كتاب الله عز وجل، التي جاءت الإشارة فيها إلى الجوارح وتربيتها والصيد بها، والتأكيد على حلية ما يصطاد بها. قال الله سبحانه وتعالى في سورة المائدة (الآية 4) ﴿يَسْأَلُونَكَ مَاذَا أُحِلَّ لَهُمْ ۖ قُلْ أُحِلَّ لَكُمُ الطَّيِّبَاتُ ۙ وَمَا عَلَّمْتُم مِّنَ الْجَوَارِحِ مُكَلِّبِينَ تُعَلِّمُونَهُنَّ مِمَّا عَلَّمَكُمُ اللَّهُ ۖ فَكُلُوا مِمَّا أَمْسَكْنَ عَلَيْكُمْ وَاذْكُرُوا اسْمَ اللَّهِ عَلَيْهِ ۖ وَاتَّقُوا اللَّهَ ۚ إِنَّ اللَّهَ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾.

الحديث عن حلية الصيد بالصقر أمر مهم، طبعا، لكننا نريد أن نلفت النظر هنا إلى أمرين، أولهما تشريف هذا المخلوق باعتبار قدسية القرآن، وثانيهما أن القرآن جاء ليؤكد على أن الصيد بالصقر كان جزءا من الثقافة العربية في بلاد العرب.

فهل انتقلت هذه الظاهرة مع العرب المسلمين إلى المغرب، ومعهم انتشرت في منطقة دكالة؟

نكتفي بالقول: إنه رغم انتشار الظاهرة في الأندلس مبكرا[35]، فإن أقدم ما يوجد عن (الطير الحر) في تاريخ المغرب الإسلامي يعود إلى أيام الدولة الموحدية[36]، علما أنه حدث ترحيل قبائل عربية هائلة إلى المغرب حينئذ، أيام السلطان يعقوب المنصور الموحدي، الذيكم بين 580/1184 و595هـ/ 1199م، ونزل أكثرهم في دكالة نفسها[37]. وقد تقدم أن الصيد بالصقر رياضة من الرياضات التشريفية لدى أهل دكالة، وأن للصقر في بيوت أهلها مكانة رفيعة بين الطيور.

هناك أمر آخر يظهر جليا في المقارنة بين موقف الناس في دكالة من الصقر وموقفهم من طيور أخرى، شبيهة به، يعني من ذوات المخالب؛ فالسكان في دكالة، "شأنهم في ذلك شأن غيرهم من سكان شمال أفريقيا، يتطيرون من ملاقاة الغربان، فإذا خرج الرجل في سفره فصادف زوجا من الغربان عده فألا حسنا، وإذا كان العدد مفردا عده فألا سيئا... لونه الأسود وطعامه الكريه يجعلانه أكثر ما يكون مصدرا للشؤم، ولذلك تجد الناس يتحاشون تسميته في محادثاتهم..."[38]. في الشأن نفسه، كتب رحالة أجنبي عن اللقلاق ما يلي: "تعمر أزمور جحافل من طيور اللقلاق، فهي تأتي في المساء لتحط ألوفا فوق الأسوار والأبراج في المدينة البرتغالية القديمة. وترى ذلك الطائر الحزين وهو يحط فوق تلك المآثر القديمة في مشهد عز له نظير. وإذا غابت الشمس وعم الهدوء المدينة سمعت تلك الطيور وهي تملأ الجو بضجيج مشؤوم تبعثه اصطفاقات مناقيرها"[40]، بينما الصقر، وطيور أخرى طبعا، بشير خير، ووجودها، سواء أكان ليلا أم نهارا، بالمنزل، فأل خير وإرهاصات بركة.

ثانيا: إلى جانب مكانته في التراث القديم العام أو الخاص بالقواسم في دكالة، حظي الصقر بالذكر في كتب مغربية خاصة، وهي كتب المناقب. ولعل من النصوص الجميلة في هذا السياق، ما ورد على لسان الفقيه الصالح عبد الوارث اليلصوتي (ت. 971هـ/1563م) دفين قبيلة بني زروال شمال المغرب، وكان معاصرا للجد الذي ينتسب إليه القواسم جميعهم.

ففي سياق حديثه عن شيخ التربية وحاجة المريد إليه في سلوك طريق القوم، قال: "... يحتاج المريد إلى شيخ عالم بمراتب الإرادة وسلوكِ الطِّريقةِ ليسلكه

ما سلك هو من مجاهدة جسمِه ونفسه وروحه وعقلِهِ وسره وأحواله ومقامه في جذبه وسلوكه؛ إذ كلِ مرتبة من هذه المراتب تفتقر إلى علومٍ ليتخلص المريد من شباكها، والمريد في حضرة الشيّخ كالباز على يد الأمير مغمِض العينين مكبل الرجلين؛ وما ذلك إلا للتأنس بالسيّد، فإذا تأنسَ به وزالتِ منه نفرةِ الوحشِ يحتاجُ إلى زوال ما على عيْنِيْه، ويأخذ طيرًا وحشيًّا أو إنسيا يُريه له منْ بعيد بعد تجْويعِهِ واشْتياقِهِ إلى اللحمَ، فيرفعُ له ذلك الطيرَ ويشليَّه عليْه حتى يعلمه، ويجعل له خيْطًا في رجله ليأخذه به من بعيد حتى يتأنسَ بالسيّد عند أخذِهِ الطير، بهذه الحالة، يربّي الشيخُ المريدِ"[41].

إنه نص منقبي من القرن العاشر الهجري/16م، يؤكد على شيوع صفات الصقر خارج دكالة. لكن الأهم هنا هو أن النص يحمل صبغة نموذجية في التربية، بحيث لم يجد المؤلف أجمل ولا أرق للحديث عن علاقة الشيخ بالمريد من علاقة الصقر بالبيْزار.

أما الفقيه الصالح عبد الله بن حسون السلاسي (ت. 1013هـ/1604م)، دفين مدينة سلا، فينسب إليه قول آخر يفيد شدة ارتباط الصقر بصاحبه، نصه :

لقد كنتِ قبلِ اليوْمَ بازًا محررا
أرُوحُ وأغدو وحيْثما ظهر الصيْدِ
فلمَّا نكحت صرْت عبْدا مكبّلا
بكبْلِ على كبْل ومنْ فوْقه القيْدِ
إذا ما أراد اللهُ محِنةِ عبْده
أباح له التزْويجَ وامتِحن العبْدِ[42].

للصقر مميزات أخرى تثير في النفس الدهشة والإعجاب، منها: حنانه على صغاره وزوجته، وكراهيته الشديدة للغدر، ومنها أنه، وإن عاش متوحشا، يفقد شهيته للصيد خلال الشهور التي تكون فيها باقي الطيور في فترات الإباضة، ولا يهاجم غيره من الطيور الحاضنة على بيضها قط. وما يميز هذا الطائر عن غيره من الطيور والحيوانات، أيضا، أنه من الحيوانات القليلة التي تسهر على حياة الوالدين حينما يبلغان الكبر، ويأبى الذل والضيم إلى درجة أنه يسعى إلى التخلص من حياته، عندما يشعر بالإهانة والضعف، ويحدث ذلك حين يكبر الصقر، ويعجز عن الصيد، ويفتقد رعاية أبنائه لأسباب اضطرارية؛ كتعرضهم للقنص العشوائي وهم في طريقهم إلى الصيد، فيهوي الصقر العجوز بنفسه من أعلى نقطة بالسماء بشكل شاقولي حتى يصطدم بالأرض، وينتحر. لذلك كله، كانت الأمم القديمة محقة في تبجيلها لهذا الطائر النبيل، ولعل هذا النبل هو ما جعل القواسم يصاحبونه على مر العصور، ولهم في حديثهم عن هذا الارتباط حكاية خاصة.

2.2. خصوصية القواسم[43]

بحثا عن المصدر الذي استقى منه الصقر ميزة التشريف عند القواسم نصادف منذ الوهلة الأولى الحديث عن الاعتقاد الشائع لديهم بأن نجاحهم في تدجين الصقر وصيد الطرائد به بركة موروثة، عن جدهم الأعلى، الشيخ الصوفي أبي الحسن علي بن أبي القاسم، الشهير بأبي سجدة، دفين مراكش، وأحد كبار أوليائها خلال القرن العاشر الهجري/16م[44]، الذي اشتهر، من بين ما اشتهر به، كرامة التحكم في ذلك النوع من الطيور التي تسمى صقورا[45]. من ثمة، يعتقدون بأنهم مخصوصون بهذه البركة دون غيرهم[46].

سمع أحد الأوربيون بالحكاية في مضارب القواسم، فرواها بطريقته الخاصة، كما يلي: "يحكي البيزارون المغاربة أسطورة في هذا الباب تقول: إن سيدي علي بن بلقاسم، جدهم، [يقصد جد القواسم] كانت تخدمه جنية تسمى (آها)، فإذا عزم على الصيد أخبر(آها) فتجمع له كل بزاة الغابة، فيخرج بها للصيد، فكلما اصطاد البازي شيئا من الطرائد أكله. وعندما استشعر دنو أجله وتوقع للبزاة ألا تطيع أبناءه من بعده، قام باستدعاء تلك الطيور يوما وقيدها من قوائمها. وقد سألته البزاة عن السبب في ما فعل بها، فقال لأنه موقن من أنها لن تطيع أبناءه من بعده، فإذا أحدها يقول: (غطي لينا عينينا، عين ما شافت قلب ما وجع[47]). وكان ذلك هو السبب في ابتكار البرقع. والبازي [يضيف الراوي] يحمله صاحبه في سائر البلدان وقد غطى يده بقفاز، وهو يطعم اللحم دون ملح، لأن اللحم حسب ما يفيدنا البيزار الذي أمدنا بهذه المعلومات، لو خالطه ملح، مهما يكن قليلا، فربما أهلك البازي"[48].

نحن لا نبحث في صحة الرواية ومشروعية التأويلات أو عدم ذلك، لكن الأكيد أن القواسم هم أكثر الناس بدكالة بل بالمغرب براعة في تربية وتعليم الصقور وصيد الطرائد بها. كما أنهم أكثر الدكاليين نجاحا في تحقيق تلك العلاقة الحميمة التي نادرا ما نلاحظها بين الإنسان والصقور، علما أن هذه الطيور من أكثر الحيوانات صعوبة في التدجين والترويض، كما تقدم، فحق لهم أن يعتبروا هذا التوفيق بركة من البركات.

المفيد، أيضا، أن القواسم بأولاد فرج ما زالوا يحتفظون إلى اليوم

بأسرار تلك البركة، يتوارثونها أبا عن جد، ويتفننون في تربية الصقر. بل إنهم، وسائر إخوانهم، يستحضرون دائما بركة جدهم في صيد الصقر كما في تربيتهم له، على غرار ما يحدث، على سبيل المثال، حين ينجح القاسمي في اصطياد الصقر حيث يشرع في المسح على ريشه وهو يستدعي التوفيق ببركة الأجداد[49]. بعد التدريب، أيضا، وحين تصل اللحظة الحاسمة، حيث يطلق الصقر ويريد منه الرجوع، يتذكر قول ذلك الجد سيدي علي: (غوتة فقط يرجعه ولو كان في عنان السماء، فبفضل بركة الجد يعود الصقر من الأماكن القصية[50].

في شأن حضور بركة الجد، كذلك، يروى أن البيازرة كانوا كثرة كثيرة أيام السلطان المولى الحسن الأول الذي حكم بين 1873 و1894م، وكانت تخصص لهم مؤونة خفيفة، واتفق أن أنقصهم الصدر الأعظم راتبهم، فاشتكوه للسلطان فرده عليهم. وقد حرمهم الصدر الأعظم الشهير، با حماد (ت. 1900م) المؤونة، أيضا، وألزمهم بدفع الضرائب. ويروي أحد البيزارين أن سيدي علي بلقاسم ظهر حينها للصدر الأعظم في المنام، فتملكه خوف شديد، ولم يتمالك نفسه في ذلك اليوم أن يذبح ثلاثة عشر ثورا استرضاء للولي ثم رد إلى البيازرة المؤونة وأسقط عنهم الضرائب[51].

إذن، هناك قاسم مشترك بين الأمم في تشريف الصقر وتبجيله، كما لدى القواسم في المغرب، حيث حضور كرامة جدهم الولي سيدي علي بن أبي القاسم في الصداقة الحميمة بين أبنائه وبين هذا الطائر النبيل، بكل ثقلها.

3. اهتمام أولي الأمر بنشاط القواسم في تدجين الصقور

إن الأخبار المتعلقة بالصقر في المغرب تعود إلى أيام الموحدين، كما تقدم، وتفيد أن الصيد بالصقر انتشر زمن المرينيين[52]، اشتهر منهم أبو الحسن المريني (حكم بين 1348 و1358م)[53]، وابنه أبو عنان (حكم بين 1348-1358م)[54]، وكذلك في العهد الوطاسي[55]، ثم أيام الاحتلال البرتغالي لدكالة[56]. أما في أيام الأشراف السعديين فاشتهر بحب الصقر، في الأسرة الحاكمة، السلطان أحمد المنصور السعدي (1578-1603م)، وخلفاؤه[57]؛ وثمة إفادة في مصدر إنجليزي عن المغرب سنة 1609م، تؤكد أن المنصور كان من الهواة الممارسين للصيد بالصقور، وأن سائر المغاربة اعتادوا الاصطياد بها، وأنهم يصطادون أحسن مما اعتاده الأوربيون، بل أحسن من سائر جهات العالم على ما يقول هذا المصدر الأنجليزي، وخاصة عندما يتعلق الأمر باصطياد الحباري أو دجاج قرطاجنة، كما كان المغاربة يسمونها[58]. وفي العهد العلوي ازداد الاهتمام بهذا الطير حتى يقال إن السلطان المولى إسماعيل (1672-1727م) أحدث وظيفة (البيّاز)[59]، مع العلم أنه في هذا العهد بالذات ألف أبو زيد عبد الرحمن بن عبد القادر الفاسي(ت. 1096هـ/ 1685م)، صاحب الأقنوم، أرجوزة تتناول طب الصقر[60]، ولهذا الأمر دلالات بينة جدا؛ حتى إذا بلغنا عهد حفيده، السلطان سيدي محمد بن عبد الله (1757- 1790م) قرأنا أنه فتح مستشفى خاصا لعلاج هذه الطيور[61]، والأهم من ذلك أن القواسم الذين نجحوا نجاحا كبيرا في تدجين الصقور، وصيد الطرائد بها. نجحوا، أيضا، في إثارة انتباه أولي الأمر، منذ تلك الفترة إن لم يكن قبلها.

نقول هذا الكلام، وحجتنا عليه الرسالة التي بعث بها السلطان سيدي محمد بن عبد الله نفسه إلى كبير زاوية سيدي إسماعيل القاسمي، محمد بن علي بن بوعبدلي، جاء فيها: "... المرابط السيد محمد بن علي بن بوعبدلي، سلام عليك ورحمة الله وبركاته، وبعد فها نحن وجهنا لك الطيور، فاحتفظ عليهم، ودربهم بحيث تدفعهم على يدك لمن يدربهم كيف كان أبوك معنا على هذه الحالة، وكل طير ظهرت نجابته وظهرت فيه الفائدة فردهم، ونحن الطير الذي دخل بأيدينا نوجهه لك. وقد وليناك على إخوانك الطائفة القاسمية، فأنت المتولي أمرها الخاصة منهم والعامة، والسلام، وفي 23 من المحرم عام 1204"/1791م. وهذه صورة الرسالة[62]:

رسالة السلطان سيدي محمد بن عبد الله إلى شيخ زاوية سيدي إسماعيل القاسمي بدكالة، بتاريخ 23 محرم 1204 هـ

وإذا علمنا أن المرابط بو عبدلي المذكور في الرسالة السلطانية كان ولاه السلطان نفسه على إخوانه في الزاوية، أدركنا أنه يخاطبه ويخاطب فيه براعة القواسم في تدريب الصقور، سواء أكان أصلها من جزيرة الصويرة التي اعتاد القواسم تدريبها، أم من ناحية أخرى، لأننا لا نعلم أصل الصقور التي بعث بها السلطان إليه.

الأكيد أن الصقور السلطانية التي دربت على أيدي القواسم في ذلك التاريخ حظيت بإعجاب السلطان سيدي محمد بن عبد الله، الأمر الذي جعله يبعث ببعضها ضمن هدايا ملوكية. يفهم هذا

الأمر من الرسالة التالية التي بعث بها السلطان نفسه إلى ملك الدنمارك، مما جاء فيها: "إلى عظيم دينمارك كريستيان السابع، السلام على من اتبع الهدى، أما بعد، فالطيور الذين وجهتهم لنا وصلوا، وأعجبنا بهم واستحسناهم، وأصحابك الذين وجهتهم مع الطيور وجدناهم ظراف، وجاؤوا على خاطرنا، وأنا أوجه لك زوج طيور من بلادنا..."[63]. وهذه نسخة من الرسالة[64]:

الحمد لله وحده ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم

إلى عظيم دينمارك كريستيان السابع السلام على
من اتبع الهدى أما بعد فالطيور الذين وجهتهم لنا
وصلوا وأعجبنا بهم واستحسناهم وأصحابك الذين
وجهتهم مع الطيور وجدناهم ظراف وجاءوا على
خاطرنا وأنا أوجه لك زوج طيور من بلادنا وعلمنا
من محبتك لنا وأن كلما كتبنا لك على شأن تقضيه
ونحن معك على العادة والصلح المستمر والسلام

رسالة السلطان سيدي محمد بن عبد الله إلى عظيم الدنمارك كريستيان
يخبره بوصول الصقور المهداة كما يبشره بإهداء صقور مغربية (دون تاريخ)

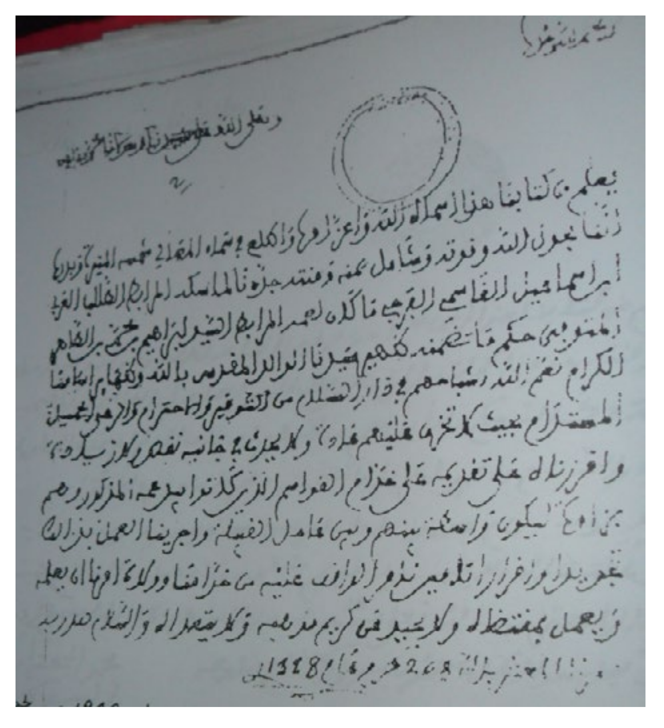
في السياق نفسه، ليس غريبا إذا وجدنا القائد العبدي المشهور عبد الرحمان بن ناصر الجرموني (ت.1214هـ /1799م)، قائد مدينة أسفي، عاصمة عبدة، المعروفة بدكالة الحمراء، أيام السلطان المولى سليمان بن محمد بن عبد الله (1792- 1822م)، ينشئ مستشفى بعاصمته "لإيواء الطيور المريضة وغيرها التي توجد ساقطة، فيؤتى بها إليه، فتطعم وتسقى وتعالج بما يناسبها، حتى تصح وتطير أو تموت فتستريح"، ولا يستبعد أن يكون من بين هذه الطيور المريضة صقور من أنواع وأعمار مختلفة[65].

واصل الخلف تشجيع القواسم على ممارسة نشاطهم، لاسيما منهم السلطان المولى الحسن الأول، الذي خص القواسم بأولاد

فرج بظهير مؤرخ في 6 شعبان 1302هـ/ 21 ماي 1885م، يعفيهم بمقتضاه من أداء الواجبات نظرا لكونهم يصرفون الأموال لضعفائهم وفقراء زاويتهم. ندلي بهذا الظهير استئناسا باجتهاد باحث معاصر، رأى من خلاله أن "... هذا الإعفاء، على ما يبدو، بمثابة تعويض عما يصرفونه [يعني القواسم] من نفقات على تربية تلك الصقور ورعايتها، وهذه صورته:

ظهير السلطان المولى الحسن الأول للقواسم بأولاد فرج في دكالة، مؤرخ في 6 شعبان 1302هـ.

وسار ابنا المولى الحسن؛ السلطانان المولى عبد العزيز (الذي حكم بين 1894 و1908م)، والمولى عبد الحفيظ (الذي حكم بين 1908 و1912م)، على نهج والدهما في علاقتهما بالقواسم، في هذا الشأن[66]؛ فمما يروى عن هذا الأخير أنه، عندما فكر في اقتناء تشكيلة من الصقور المدربة من تركيا، عيّن جميع أفراد الوفد الذي كلفه بهذه المهمة من القواسم بأولاد فرج[67]، لدرايتهم طبعا بأسرار عالم الطيور والصقور خاصة. كما خصهم بظهير مؤرخ في 20 محرم 1328هـ/2 فبراير 1910م، جدد لهم بمقتضاه ما أقره لهم والده المولى الحسن؛ وهو كما يلي:

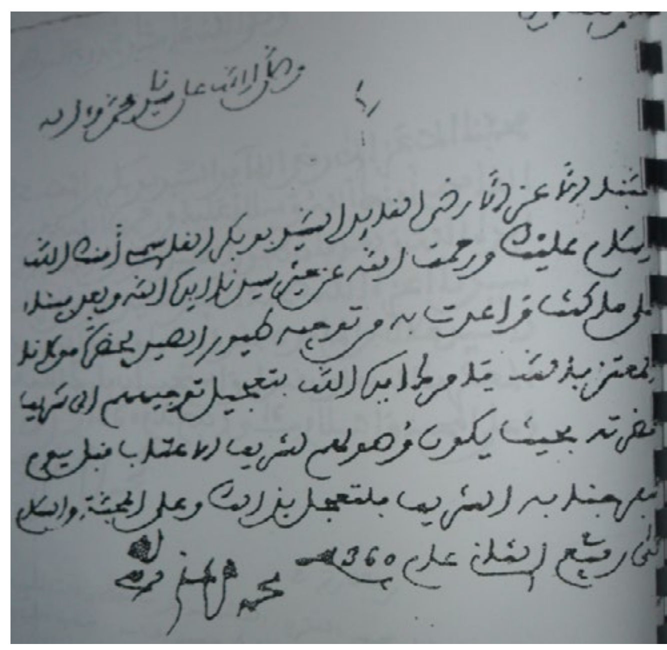


ظهير السلطان المولى عبد الحفيظ بن الحسن للقواسم بأولاد افرج، مؤرخ في 20 محرم 1328هـ

أما اهتمام السلطان محمد الخامس، الذي حكم بين 1928 و1961م، وتشجيعه للقواسم على ممارسة هذا الفن ففاق اهتمام جميع أسلافه[68]. شاهد ذلك الرسائل التي ما انفك يبعث بها إلى القواسم، على يد القائد السيد بوبكر بن مصطفى القاسمي[69].

جاء في إحدى هذه الرسائل: "الحمد لله وحده وصلى الله على سيدنا محمد وآله (الطابع). محبنا الأعز الأرضى القايد السيد بوبكر القاسمي، أمنك الله وسلام عليك ورحمة الله عن خير سيدنا أيده الله. وبعد، فبناء على ما كنت واعدت به

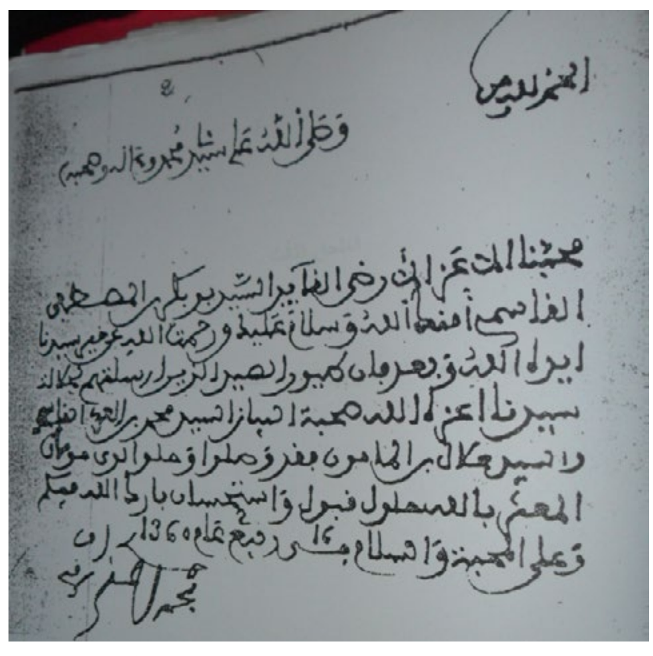
من توجيه طيور الصيد لحضرة مولانا المعتز بالله، يأمرك أيده الله بتعجيل توجيههم إلى شريف حضرته بحيث يكون وصولهم لشريف الأعتاب قبل يوم سفر جنابه الشريف، فلتعجل بذلك، وعلى المحبة والسلام. في 13 ربيع الثاني 1360هـ"، الموافق 10 ماي 1941م. ودونك صورته:


وصلى الله على سيدنا محمد وآله
محبنا الأعز الأرضى القايد السيد بوبكر القاسمي أمنك الله
وسلام عليك ورحمة الله عن خير سيدنا أيده الله وبعد فلما
كنت قد أعربت به من توجيه طيور الصيد لحضرة مولانا
المعتز بالله يأمرك أيده الله بتعجيل توجيههم إلى شريف
حضرته بحيث يكون وصولهم لشريف الأعتاب قبل يوم
سفر جنابه الشريف فلتعجل بذلك وعلى المحبة والسلام
في 13 ربيع الثاني عام 1360
محمد المقري

رسالة السلطان محمد الخامس إلى القايد السيد بوبكر القاسمي في 13 ربيع الثاني 1360هـ

جاء في رسالة أخرى، وهي بخط الوزير الأول محمد المقري، أيضا: "الحمد لله وحده وصلى الله على سيدنا محمد وآله (الطابع). محبنا الأعز الأرضى القايد السيد بوبكر بن المصطفى القاسمي، أمنك الله وسلام عليك ورحمة الله عن خير سيدنا أيده الله. وبعد، فإن طيور الصيد الذين أرسلتهم لجلالة سيدنا أعزه الله صحبة البياز السيد محمد بن العربي القاسمي والسيد علال بن المامون، فقد وصلوا وحلوا لدى مولانا المعتز بالله حلول قبول واستحسان، بارك الله فيكم، وعلى المحبة والسلام، في 16 ربيع الثاني عام 1360هـ"، الموافق 13 ماي 1941م.

ودونك صورة الرسالة:


الحمد لله وحده
وصلى الله على سيدنا محمد وآله
محبنا الأعز الأرضى القايد السيد بوبكر بن المصطفى
القاسمي أمنك الله وسلام عليك ورحمة الله عن خير سيدنا
أيده الله وبعد فإن طيور الصيد الذين أرسلتهم لجلالة
سيدنا أعزه الله صحبة البياز السيد محمد بن العربي القاسمي
والسيد علال بن المامون فقد وصلوا وحلوا لدى مولانا
المعتز بالله حلول قبول واستحسان بارك الله فيكم
وعلى المحبة والسلام في 16 ربيع الثاني عام 1360
محمد المقري

رسالة ثانية من السلطان سيدي محمد بن عبد الله إلى القايد السيد بوبكر القاسمي في 16 ربيع الثاني 1360هـ.

على المستوى المحلي، كان عيسى بن عمر العبدي، أكثر قواد عبدة خصوصا ودكالة الكبرى عموما شهرة في تاريخ المغرب، من كبار المولعين الشغوفين بالصقور، كما تقدم. وقد جمع في قصبته الشهيرة المسماة : دار السي عيسى بقبيلة عبدة، زريبة فيها مكان لإيواء الصقور، وهي من أنواع مختلفة، منها ما يصيد بطيران عال ومنها ما يصيد بطيران منخفض، جلبت من جزيرة الصويرة، ومن مواطن أخرى ، تمتد حتى الخليج العربي[70]. وكانت عادته أن يخرج من وقت لآخر للصيد بخيله وصقوره وكلابه مشكلا كوكبة مهيبة من مائتي فارس يتقدم فيها أبناؤه وإخوته وأبناء أعمامه وحراسه وعبيده[71]. المهم بالنسبة إلينا، هنا، هو أن هذا العشق للصقر هو الذي جعله يتقرب من القواسم للاستفادة من تجربتهم في ترويض صقوره، لذلك كان يستميلهم إلى خدمته بكل الطرق والإغراءات، ومنها تزويدهم سنويا بِمِيرتهم من الحبوب[72].

بعد استقلال المغرب، أصدر السلطان محمد الخامس للقواسم ظهيرا، بتاريخ 12 جمادى الثانية 1380هـ/فاتح دجنبر 1960م وقعه الوزير الشهير محمد المختار السوسي لفائدة القواسم بزاوية سيدي إسماعيل جدد فيه لهم التوقير الذي كان لجدودهم[73]. في الشأن ذاته، يروي البيازرة القواسم عن سفرياتهم

أو سفريات آبائهم صوب الرباط تلبية لدعوات ملكية في عهد محمد الخامس حيث كانوا ينزلون ضيوفا على الأمير مولاي الحسن آنذاك والأمير مولاي عبد الله مصحوبين بطيورهم المدرّبة و يخرجون بصحبتهم في رحلات صيد بالصقور أمام مرآهما لأن هذه الرياضة كانت تستهويهما كثيرا، وعليه كانا يغدقان عليهم العطاء بحيث يمنحونهم قيمة مالية كبيرة تقدر بخمسمائة درهم وخمسين كيلو من السكر إضافة إلى طن من منخول الدقيق يستخلصونه من الجديدة.

ومازال القواسم، إلى عهدنا هذا، يحظون بالعناية من الجهات العليا بالبلاد، فيدعون للمشاركة في بعض الرحلات، عندما يرد على المغرب هواة مماثلون من بلدان الخليج العربي والأصقاع الأوروبية.

صورة في مدينة الجديدة عام 2010م
الكاتب (على اليمين) واثنان من البيازرة- القواسم

وقد ربط بعضهم صلات ود مع أمثالهم من البيازرة في تلك الجهات[74].

إلى ذلك، ينص القانون المغربي على حماية الصقور، ولا يجيز صيدها وامتلاكها إلا بنص صريح من المندوبية السامية للمياه والغابات، لكن القواسم الدكاليين يستثنون من مقتضياته. وكان بريد المغرب قد أصدر طابعاً بريدياً أيام الملك الحسن الثاني، سنة 1973م، يحمل صورة صقر تكريماً له ودعوة للمحافظة عليه[75].

كما شجعت الدولة المغربية البيازرة القواسم على تكوين جمعيات، تهتم بالصقر والبيازرة، وتجعل من الصيد بالصقر هواية منظمة، ظهر منها حتى الآن ثلاث أو أربع جمعيات أشهرها "الجمعية المغربية للصقاريين النبلاء" "l'association marocaine des fauconniers AL Noubala، ورئيسها الشرفي هو الأمير مولاي رشيد، شقيق الملك محمد السادس[76]، وجمعية صقار القواسم مولاي الطاهر لأولاد فرج (Association des fauconniers Ouled Frej Lekouassem) التي تأسست منذ 1983م.

صقر على (كمّ) بيزار من القواسم،
أثناء موسم مولاي عبد الله أمغار في
دكالة (صيف عام 2015م)

كما دأبت الجهات المسؤولة في إقليم مدينة الجديدة بتنظيم مهرجان سنوي تحت اسم: مهرجان الصيد بالصقور، تنصب له الخيام في بادية القواسم نفسها غير بعيد عن مركز أحد أولاد فرج[77]؛ رسمتٍ له أهداف تتمحور في: التعريف بالموروث الثقافي المحلي، وإحياء الخصوصيات الثقافية المحلية والدفع بذوي الأموال وذوي الخبرة إلى نقل أموالهم وخبراتهم إلى هذا المجال الحيوي للصقر. كما يدعى القواسم لحضور موسم مولاي عبد الله أمغار السنوي، فيقدمون عروضا لا تخلو من رونق وجاذبية، تؤكد على علو كعب مهاراتهم في تربية الصقور، وعلى تشبثهم بهذا التقليد التليد[78]

أخيرا، نشير إلى أن اللجنة الحكومية للتراث الثقافي غير المادي لليونسكو، أعلنت، خلال اجتماعاتها في نيروبي بكينيا، عن تسجيل البيزرة، كتراث إنساني حي في قائمتها التمثيلية، التزمت فيه الدول الموقعة برعاية وحماية الموروثات الثقافية المنقولة أبا عن جد.

ولا غرو، فالبِيزرة تعد من أقدم




صورة بيزار من دكالة إبان فترة الاستعمار الفرنسي (نقلا من: com.marocAntan)

الفنون التي توارثها الأجيال في منطقة دكالة، توارثت الأجيال مهمة الحفاظ عليها، وهي، من ثمة، تستحق فائق عناية، وأكثر من وقفة على مختلف المستويات

البيبليوغرافيا

الوثائق :

- رسالة السلطان سيدي محمد بن عبد الله إلى شيخ زاوية سيدي إسماعيل القاسمي بتاريخ 23 محرم 1204هـ
- رسالة السلطان سيدي محمد بن عبد الله إلى عظيم الدنمارك، دون تاريخ.
- رسالة السلطان محمد الخامس إلى القايد السيد بوبكر القاسمي في 13 ربيع الثاني 1360هـ
- رسالة ثانية من السلطان محمد الخامس إلى القايد السيد بوبكر القاسمي في 16 ربيع الثاني 1360هـ
- ظهير السلطان المولى الحسن الأول للقواسم بأولاد فرج، مؤرخ في 6 شعبان 1302هـ
- ظهير السلطان المولى عبد الحفيظ للقواسم مؤرخ في 20 محرم 1328هـ

المصادر والدراسات

*ابن إبراهيم العباس [المراكشي]،
- الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، تسعة أجزاء، تحقيق عبد الوهاب ابن منصور، المطبعة الملكية، الرباط، 1400هـ/1980م.

*ابن عسكر محمد ،
- دوحة الناشر لمحاسن من كان بالمغرب من مشايخ القرن العاشر، تحقيق محمد حجي، مطبوعات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، الرباط، 1397هـ/1977م، ص107.

*بنيس محمد ،
- "الصيد بالصقور في قطر: تراث.. أصالة وتواصل"، مجلة الصقر، العدد 460، الثلاثاء 11-25-2003م، ص8- 18.

*بوشرب أحمد،
- دكالة والاستعمار البرتغالي إلى سنة إخلاء آسفي وأزمور (قبل28 غشت1481هـ/أكتوبر 1541م)، مطبعة دار الثقافة، الدار البيضاء، 1404هـ/1984م.

*التازي عبد الهادي،
- القنص بالصقر بين المشرق والمغرب، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط، 1400هـ/1980م.

* دوتي إدمون،
- مراكش، ترجمة عبد الرحيم زحل، مطبعة أبي رقراق، منشورات مرسم، الرباط، 2001م.

* رمضاني محمد،
- "الباز" معلمة المغرب، إنتاج الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، نشر مطابع سلا،، 1410هـ/ 1989م، مجلد 3، ص898 .
- "صقر"، معلمة المغرب، إنتاج الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، نشر مطابع سلا، 1423هـ/2002 م، مجلد16، ص 5544-5545.

* الريساني أحمد ،
-الزاوية القاسمية بأولاد فرج بدكالة، بحث لنيل الإجازة في التاريخ، خزانة كتب كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجديدة، مرقون، 1991-90 م.

* فخر الدين محمد،
- حكايات شعبية من دكالة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2009م.

*كريدية إبراهيم،
- أوراق من تاريخ القنص ببلاد عبدة وأحمر ودكالة، مطبعة

SafiGraphe، المدينة الجديدة بأسفي، منشورات جمعية آسفي للبحث في التراث الديني والتاريخي والفني، 2012م .

- دار القايد السي عيسى، مطبعة مؤسسة الديوان بآسفي، 2013م.

* كوستي جان و عشاش أبو القاسم،

- بيوتات مدينة سلا،

تحقيق وتعليق: نجاة المريني، منشورات الخزانة العلمية الصبيحية، سلا، 1989م.

* اليلصوتي عبد الوارث بن عبد الله ،

- المسلك القريب الموصل إلى حضرة الحبيب،

تحقيق عبد المجيد خيالي، كتاب– ناشرون، بيروت، 1432هـ/2011م.

* الفاسي محمد المهدي ،

- ممتع الأسماع في ذكر الجزولي والتباع وما لهما من الأتباع،

تحقيق وتعليق عبد الحي العمروي وعبد الكريم مراد، مطبعة محمد الخامس، فاس، 1989م.

* LEKHIAR & Bouchaib CHRIGUI

la de fief : Doukkala , Mostafa

Al Lacharika ,Maroc du fauconnerie

. .1984,Casablanca ,Attalaa Dar ,Jadida

,Edmond DOUTTE*

sous publié ouvrage, Merrâkech

de gouvernement du patronage le

du comité du et Algérie'l

.1905,Paris,Maroc du comité ,Maroc

الهوامش والحواشي

1 صقر، جمع صقور، ومعناه في اللغة كل طائر من الجوارح اللاحمة يصيد، خلا النسر والعقاب. والعرب يفرقون أيضا بين الصقور والبزاة (راجع: محمد رمضاني، «صقر»، معلمة المغرب، إنتاج الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، نشر مطابع سلا،1423هـ/2002م، مجلد16، ص 5545-5544) ، علما أن الباز من فصيلة الصقريات (محمد رمضاني، « الباز» معلمة المغرب، 1410هـ/ 1989م، مجلد 3، ص898).

2 تنتشر دواوير قبيلة القواسم حول مركز أولاد فرج (الدشيرة، الدهرات، الباكرة، الكدية، المغارات مولاي الطاهر، السماعلة، المحمدين، صقر...)، حوالي ضريح مولاي الطاهر القاسمي، بعيدا بحوالي 55 كلم جنوب مدينة الجديدة، إضافة إلى (القواسم- واهلة) حول ضريح سيدي إسماعيل بوشربيل القاسمي، و(القواسم وارار) الذي تنتشر مضاربهما في مجال قبيلة أولاد عمران، على بعد حوالي90 كلم من الجديدة في الطريق إلى مراكش. فضلا عن القواسم المنتسبين إلى زاوية سيدي إسماعيل الذين برعوا كذلك، عبر التاريخ، في هذا الشأن.

ومما يؤكد اتساع دائرة الصيد بالصقور في دكالة الكبرى، ما نجده عند الكونط هنري دو كاستري (Henri de Castries) في وصفه للمغرب سنة 1596م، بالموسوعة الشهيرة (S.I.H.M.,France II.,p.244, note4) حيث تحدث عن أولاد عمران، وعن الصيد بواسطة الصقر على ذلك العهد (عبد الهادي التازي، القنص بالصقر بين المشرق والمغرب، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط، 1400هـ/1980م، ص30).

3 هكذا نعتها: إدمون دوتي، في: مراكش، ترجمة عبد الرحيم زحل، مطبعة أبي رقراق، منشورات مرسم، الرباط، 2001م، ص266.

4 المرجع نفسه، ص267.

5 راجع: المرجع نفسه. وراجع أيضا: عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص86.

- Bouchaib CHRIGUI et Mostafa LEKHIAR, Doukkala: fief de la fauconnerie du Maroc, Lacharika Al Jadida, Dar Attalaa, Casablanca ,1984, p.26 .

إبراهيم كريدية، أوراق من تاريخ القنص ببلاد عبدة وأحمر ودكالة، مطبعة SafiGraphe، المدينة الجديدة بأسفي، منشورات جمعية آسفي للبحث في التراث الديني والتاريخي والفني، 2012م، ص63.

6 إدمون دوتي، مراكش ... مرجع سابق، ص267. وراجع:

- Bouchaib CHRIGUI et Mostafa LEKHIAR, Doukkala : fief de la fauconnerie ...op.cit., p 36 .

وأشار هذا الأخير إلى وجود الصقر النبلي في منطقة الغرب وأحواز صفرو والعرائش وطنجة وتطوان، وأنه يشبه الصقر الذي يصيد به البيازرة في الإمارات العربية المتحدة، المسمى: Outardes (المرجع نفسه، ص28- 29).

7 إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق، ص267-268.

8 عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص65.

تبدل الجيم في (الرباجة) ياءً، في بعض بلاد الخليج حيث يقولون الرباية، وهو اللفظ المستعمل في المغرب أيضا حتى ليطلقونه أيضا على اللبن الذي يقذفه الرضيع من فمه بعد أن يأخذ كفايته من لبن أمه. وقد تسمى الرباجة عند المغاربة « الرشيم» (المرجع نفسه) .

9 Bouchaib CHRIGUI et Mostafa - LEKHIAR, Doukkala : fief de la fauconnerie...op.cit., p 36

10 عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص66.

11 إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق، ص268. وراجع: عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص66.

12 راجع: عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص65- 66.

- Bouchaib CHRIGUI et Mostafa LEKHIAR, Doukkala: fief de la fauconnerie ...op.cit., p 36 .36-37.

إبراهيم كريدية، أوراق من تاريخ القنص... مرجع سابق، ص 63.

13 راجع: عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص79- 80.

14إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق، ص270.

15عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص68- 70.

Bouchaib CHRIGUI et Mostafa LEKHIAR, Doukkala : fief de la fauconnerie ...op cit, p41-42.

16 عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص70- 71.

المرجع نفسه، ص71- 72. وراجع:

Bouchaib CHRIGUI et Mostafa LEKHIAR, Doukkala : fief de la fauconnerie ... op cit., p42-43.

17 عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص 72- 73.

18 المرجع نفسه، ص72- 73.

19 نفسه، ص73.

20 إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق، ص267.

21 عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص76.

22 محمد فخر الدين، حكايات شعبية من دكالة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2009م، ج.1، ص75- 76.

23 المرجع نفسه، ص79.

24 عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص100- 104.

25 إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق، ص270.

26 المرجع نفسه، ص267. للإشارة، يستعمل المترجم كلمات: (الباز، البازي، البزاة) دلالة على الصقر أو الصقور.

27 نفسه، ص266.

28 نفسه، ص273.

29 نفسه، ص272.

30 نفسه.

31 نفسه.

32 نفسه، ص272- 273.

33 عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص19.

344 راجع: المرجع نفسه، ص18- 19.

35 جاء النص عند إدمون دوتي كما يلي:

«Teir el horr ila hçel ma itkhebbet chi » ,c'est-à-dire , «Le faucon lorsqu'il est pris, ne se débat pas (dédaigne de se battre) . «Teir el Horr ichker mbatou », c'est – à- dire , «le faucon fait l'éloge de son gite (Il ne dit pas de mal d'une maison où il a été reçu)»

Doutté, Merrâkech ,ouvrage *Edmond*-publié sous le patronage du gouver-nement de l'Algérie et du comité du ,Maroc, comité du Maroc,Paris,1905 .p.275

وقارن ترجمة عبد الرحيم حزل، مترجم هذا الكتاب من الفرنسية إلى العربية: إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق، ص273.

36 إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق، ص273.

37 عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص19- 20.

38 راجع : المرجع نفسه، ص20- 21. إبراهيم كريدية، أوراق من تاريخ القنص... مرجع سابق، ص58، 62-63.

39 من الثابت أن للوندال دور في نشأة الظاهرة بالمغرب بالنظر إلى استعمال الصقور في الصيد على عهدهم (عبد الهادي التازي، القنص بالصقر، مرجع سابق، ص15)، لكن الثابت، في المقابل، أنهم لم يصلوا إلى دكالة. وهناك رأي ثان يقول إن القواسم في دكالة استفادوا من مدرسة قبيلة أحمر، في هذا الشأن، بدعوى أنهم جميعا من أتباع الطريقة الصوفية الناصرية (المرجع نفسه، ص47)، علما أن أحمر، وهي قبيلة عربية، لم تصل إلى مجالها الذي تستوطنه حاليا إلا في بداية الدولة السعدية، أوائل القرن العاشر الهجري/16م، كما هو معلوم، وأن الناصرية لم تظهر في عقر دارها بتمكروت إلا في القرن الحادي عشر للهجرة/17م. فتأمل. دون أن نهمل الرأي الطريف الذي يذهب إلى القول بأن أول من اشتغل بالبيزرة في الدنيا كان من المغرب(نفسه، ص17).

40 إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق، ص146- 147.

41 المرجع نفسه، ص106.

42 عبد الوارث بن عبد الله اليلصوتي، المسلك القريب الموصل إلى حضرة الحبيب، تحقيق عبد المجيد خيالي، كتاب– ناشرون، بيروت، 1432هـ /2011م، ص54.

43جان كوستي و أبو القاسم عشاش، بيوتات مدينة سلا، تحقيق وتعليق: نجاة المريني، من منشورات الخزانة العلمية الصبيحية، سلا، 1989م، ص71.

44 هو: أبو الحسن علي بن أبي القاسم السنجائي المشترائي الدكالي المدعو أبو سجدة. أخذ علوم الطريق عن الشيخ أبي يحيى النيار من بني أمغار، وكان ذلك في دكالة نفسها، ولاشك، إن لم نقل في تيط، مقر الأمغاريين منذ القديم . يفيد ذلك رواية شفوية تقول إن أبا الحسن هذا كان، في أوليته، مؤذنا في مسجد رباط تيط، وذلك قبل سقوطها في يد المحتلين البرتغاليين. وبعد احتلالها عام 919هـ/1513م، رحل عنها فيمن رحل، ونزل في بولعوان بدكالة، ثم انتقل إلى الشاوية، وبعدها إلى مراكش .

ذكرت مصادر أخرى أنه أخذ عن الشيخ عبد العزيز التباع، رفيق أبي يحيى النيار الأمغاري في صحبة الشيخ محمد بن سليمان الجزولي. وقالت أخرى إنه من أصحاب الشيخ عبد الله الغزواني تلميذ التباع وخليفته. ومهما كان الرجل الذي استند إليه الشيخ أبو سجدة، فالمهم أنه جزولي الطريقة والسند، لأن أولئك الشيوخ الثلاثة جميعهم من كبار أتباع الطريقة الجزولية، بل من كبار رجال طائفتها، ومن الرعيل الأول من المنتمين إليها.

بلغ الشيخ أبو الحسن علي بن أبي القاسم في الطريقة الجزولية بدوره مقام الأولياء الكبار، وامتاز في جزوليته، عن رفاقه فيها، بصفات خاصة عبر عنها ابن عسكر بقوله: «ولي الله تعالى أبو الحسن علي ابن أبي القاسم السنجائي المعروف بأبي سجدة، لأنه كان يقطع الليل كله بسجدة واحدة». وقيل في توضيح هذه الخاصية، إنه « كان إذا صلى فسجد غاب، فلم يرفع رأسه ولم يزد عليها. ولعل ذلك، يقول [محمد المهدي الفاسي]: في صلاة الليل، وفي النافلة لا في الفريضة، فيكون هو معنى قوله في الدوحة : يقطع الليل كله بسجدة واحدة، لا يزيد عليها، فيرجعان إلى وفاق».

حقق الرجل شعبية واسعة في مراكش، فقصده المتشوِّفون إلى التصوف، وهب إليه عامة الناس ممن يسعون إلى البركة ، بل يذكر البعض أن أبا سجدة كان له آلاف الأتباع من الجن. جعلت له هذه الشعبية دالة على أولي الأمر في المغرب في زمانه، ونعني هنا زمن حكم الأشراف السعديين الأوائل في بداية القرن العاشر الهجري/ 16م. قال محمد المهدي الفاسي في ترجمته: «... كان كبير الشأن عظيم القدر، وكان إذا دخل على ملوك وقته لا يزيد في تحيته شيئا عن لفظ السلام ويغلظ لهم في القول إذا أمر بمعروف أو نهى عن منكر...». توفي سنة 946هـ/1539م، وقيل: يوم الجمعة 16 محرم 951هـ/ 1544م. وضريحه شهير عليه قبة في سور الحجر على مقربة من جامع الكتبيين بمدينة مراكش ويعرف بأبي سجدة. راجع: محمد ابن عسكر، دوحة الناشر لمحاسن من كان بالمغرب من مشايخ القرن العاشر، تحقيق محمد حجي، مطبوعات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، الرباط، 1397هـ/1977م، ص107. محمد المهدي الفاسي، ممتع الأسماع ... مصدر سابق، ص53-54. العباس بن إبراهيم [المراكشي]، الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، تحقيق عبد الوهاب ابن منصور، المطبعة الملكية، الرباط، 1400هـ/1980م،ج.9، ص183- 184.

45 أحمد الريساني، الزاوية القاسمية بأولاد افرج بدكالة، بحث لنيل الإجازة في التاريخ، خزانة كتب كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجديدة، مرقون، 90- 1991م، ص29 .

46 إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق، ص269. أحمد الريساني، الزاوية القاسمية... مرجع سابق، ص29.

47 كتب مؤلف الكتاب العبارة كما يلي:

«Couvre – nous (plutôt) les yeux, si l'œil ne voit pas, le cœur ne souffre »

Edmond Doutté, Merrâkech … op. cit.,p.270

ومعناها: (ضع على أعيننا غطاء، إذا العين لم تر، فالقلب لن يتوجع).

أما المترجم فاكتفى بنقل المثل الدارج فقط، وهو وارد في الكتاب الأصلي، بالحروف اللاتينية، دون معناه بالعربية.

48 إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق،

ص269.

49 fauconnerie…op.cit.,p.38 Bouchaib CHRIGUI et Mostafa LEKHIAR, Doukkala: fief de la

50 إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق، ص270.

جاءت الجملتان في الكتاب الأصلي باللغة الفرنسية كما يلي:

« Un cri le rappelle, même s'il est dans le profondeur du ciel.C'est par la Baraka du Saint qu'il revient aussi de si loin »

Edmond Doutté, Merrâkech … op. cit., p.271.

لكن المترجم لم يهتم بترجمتها إلى العربية، مكتفيا بنقل المثل المترجم أصلا من لدن المؤلف.

51 إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق، ص271.

52 المرجع نفسه. وراجع: عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص27-21.

53 يذكر عن السلطان أبي الحسن أنه أهدى سلطان مصر، في زمانه، أربعة وثلاثين صقرا. راجع: إبراهيم كريدية، أوراق من تاريخ القنص... مرجع سابق، ص59، هامش89.

54 إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق، ص271. وراجع: عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص23- 27.

ومما أورده هذا الأخير نص رسالة بعث بها أبو الحجاج يوسف، ملك غرناطة الأندلسية، إلى السلطان أبي عنان تفيد أنه يهديه تشكيلة من الصقور بتاريخ 753هـ/1352م (المرجع نفسه، ص26). كما نشير أيضا هنا إلى أنه في أواخر العهد المريني، ألف ذو الوزارتين، لسان الدين ابن الخطيب (ت. 776ه/1374م)، دفين فاس، مجلدا في البيزرة، بحث فيه أحوال الجوارح. وكلنا يعرف عن الصلة المتينة التي كانت تربط ابن الخطيب بالبلاط المغربي أو البلاط الأندلسي، فقد كان وزيرا وسفيرا لديهما(نفسه، ص27).

55راجع: عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص30، 31.

في هذا الشأن، ومما له علاقة بدكالة بالذات، تحدث الحسن الوزان عن رحلته مع السلطان محمد المعروف بالبرتغالي إلى دكالة المنطقة، عام 921ه/ 1515م، وروى من بين ما رواه خروج السلطان يوما للصيد بغابة بالجبل الأخضر، فقال: «قرر الملك أن يصطاد من الغابة...، فاستعمل في ذلك الكلاب والصقور التي يملك عددا كبيرا منها، وقد اصطيد الأوز الوحشي والبط وطير الماء والحمام. وفي اليوم التالي كان صيد آخر بالكلاب السلوقية والصقور والبيزان، فاصطيدت كميات هائلة من الأرانب والأيول والضربان واليحمور والذئاب والحجل، لأنه لم يصد أحد في هذا الجبل منذ مائة سنة». وصف إفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، الرباط، 1983م،ج.1، ص161-162.

ولنا أن نتذكر، هنا، أنه في زمن الوطاسيين ألف القاضي أبو إسحاق إبراهيم بن عبد الجبار الفجيجي (ت. حوالي 954 هـ/1547م) قصيدة تجاوز عدد أبياتها مائة واثني عشر بيتا، تدور كلها حول الصيد بالصقور، وما يتصل بذلك من أحكام وأعراف، والتي تعتبر من أثمن المراجع المغربية في الموضوع (عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص27، 116-127).

56 راجع: إبراهيم كريدية، أوراق من: تاريخ القنص... مرجع سابق، ص56.

حسب رسالة صادرة من أسفي بتاريخ 19 غشت 1512م، عن حاكمها البرتغالي نونيو فيرنانديس دي أتاييد (Nuno Fer-nandes de Ataide)، ضد الزعيم المغربي يحيى أوتعفوفت، خديم العرش البرتغالي، فإن الأول كان يتودد إلى الثاني بإهدائه نوعا من الصقور يعرف بالنبلي (عبد الهادي التازي، القنص بالصقر، ص31). في المقابل كان المحتلون البرتغاليون لمدينة أسفي يلزمون سكان أكوز بدفع حمل جمل من القمح، عن كل دار، وأربعة من الصقور الجيدة، مثل بعض القرى المجاورة، كأيير ونامير. وتؤكد أخبار أخرى أن البرتغاليين ألزموا قرى دكالية أخرى كتازروت وأخرى بالشاوية أو الشياظمة بالقدر نفسه (راجع: أحمد بوشرب، دكالة والاستعمار البرتغالي إلى سنة إخلاء آسفي وأزمور (قبل28 غشت1481- أكتوبر 1541)، مطبعة دار الثقافة، الدار البيضاء، 1404هـ/1984م، ص 266، 267). وفي اتفاق آخر جرى مع أيير ونامير مؤرخ بفاتح نونبر 1510م، قبل بمقتضاه السكان أداء ثلاثين (ألكير) من الشعير عن كل منزل وفرس وباز عن كل قرية (المرجع نفسه، ص267)

57 عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص 30- 40. إبراهيم كريدية، أوراق من تاريخ القنص... مرجع سابق، ص58.

58 عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص32.

59 إبراهيم كريدية، أوراق من تاريخ القنص... مرجع سابق، ص59.

60 عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص 40- 41.

61 إبراهيم كريدية، أوراق من تاريخ القنص... مرجع سابق، ص59.

62رسالة خاصة بحوزتنا صورة منها. وقد أوردنا هنا النص الأصلي كما هو في الأصل.

63 fauconnerie…op.cit.,p.13 Bouchaib CHRIGUI et Mostafa LEKHIAR, Doukkala : fief de la

64 عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص49.

65 ابراهيم كريدية، أوراق من تاريخ القنص... مرجع سابق، ص59.

66 fauconnerie…op.cit.,p.12 Bouchaib CHRIGUI et Mostafa LEKHIAR, Doukkala : fief de la

67 عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص53.

68 fauconnerie…op.cit.,p.12 Bouchaib CHRIGUI et Mostafa LEKHIAR, Doukkala : fief de la

69 Ibid

70 راجع: إدمون دوتي، مراكش... مرجع سابق، ص267. إبراهيم كريدية، أوراق من تاريخ القنص.. مرجع سابق، ص68.

71 إبراهيم كريدية، دار القايد السي عيسى، مطبعة مؤسسة الديوان بآسفي، 2013م، ص38-41.

72 المرجع نفسه، ص67.

73 راجع نص الظهير عند: عبد الهادي التازي، القنص بالصقر... مرجع سابق، ص58. وراجع:

Bou- fauconnerie…op.cit.,p.12 chaib CHRIGUI et Mostafa LEKHIAR, Doukkala : fief de la

74 عبد الهادي التازي، القنص بالصقر… مرجع سابق، ص59.

75 المرجع نفسه، ص59.

76 إبراهيم كريدية، أوراق من تاريخ القنص... مرجع سابق، ص64.

77 شبيه به مهرجان الصيد بواسطة الصقور في بلدة الهوارية التونسية الصغيرة الواقعة شرق العاصمة تونس. راجع عنه:

جريدة الصباح (المغربية)، السنة الخامسة، العدد 1294، الجمعة 04- 06- 2004م، ص12، العمود الأول.

78 إبراهيم كريدية، أوراق من تاريخ القنص... مرجع سابق، ص63.

بوادر مأسسة الرقص المعاصر في المغرب حسب الكوريغراف توفيق ازديو

زكية التحفي



شكَّل الرقص المعاصر حركة مغايرة للرقص الكلاسيكي «الباليه»، كسرت قواعده لتبني لغة جديدة للرقص، الأمر الذي بدّل علاقة الرقص بالمشاهد.فهو يقدم مساحة أكبر للتعبير، وليس محدودا بحقبة زمنية معينة، وهو مبني وفق تقنيات معينة، لكن مضمونه معاصر، فيشتغل طوال الوقت بالبيئة المحيطة التي بدورها تغذي العمل، ما يجعل الأمر دائم الاستمرار والمواكبة للعصر.

يقول الراقص العالمي كوفي كوكو : «الرقص المعاصر ليس شيئا واحدا ، ولا هو طريقة واحدة في الرقص،بل هو مجال واسع ومليء بالتنوع والتعددية والدمج.كل الرقص المعاصر هو عالمي وكوني،بل لا بد لأي رقص معاصر أن يكون كذلك،إنه شرط لوجوده».

الرقص المعاصر بالمغرب من النشأة إلى المأسسة

كانت بداية ظهور الرقص المعاصر بالمغرب وبالضبط بالمعهد الثقافي الفرنسي بمدينة مراكش سنة 1997، لتستمر طيلة سنتين و يستمر معها استكشاف هذا الفن الجديد عن طريق ورشات وماستر كلاس وبعثات دولية، استفاد منها الجيل الأول من الراقصين الشباب بدعم من البعثات الفرنسية .

سنة 1999،اختار توفيق إزديو أن يسلك المسار الفني بعد أنشطة ودروس في مجالات شتى مثل موسيقى الكناوة وكرة القدم والملاكمة والمسرح والهندسة المعمارية.فذهب إلى فرنسا لصقل مواهبه و انفتاحه أكثر على الرقص المعاصر،ليحلق بعدها نحو أوروبا باحثا عن فضاءات أخرى للاحترافية.

نجاح هذه التجربة و غناها ولدا لدى إزديو التفكير جديا والرغبة في إنشاء فرقة للرقص المعاصر ببلده الأم ،لتتأسس سنة 2001 ، أول فرقة للرقص المعاصر بالمغرب « أنانيا » من طرف توفيق إزديو وبدعم من سعيد أيت المومن ، بشرى ويزكان وميشال لوغان.

سنة 2002 ، تم إنتاج أول «عمل جماعي» (فين كنتي ؟) بدعم من المعاهد الفرنسية ،تلته جولات وطنية، افريقية ودولية. ولكون فرقة «أنانيا» أصبحت تمثل المغرب في المهرجانات والملتقيات الدولية للرقص المعاصر، صار التفكير جديا في تكوين راقصين محترفين، تكوينا أكاديميا وتطبيقيا ليكونوا من مستوى هذه المحافل التي يشاركون بها.

ليتم إنشاء «المختبر 1» بداية سنة 2003 ،بحيث استفاد منه إلى نهاية سنة 2005 أكثر من 500 شابة وشاب وتخرج منه أكثر من 18 راقصا محترفا. و بالتالي اعتبر المختبر أول تكوين احترافي في الرقص المعاصر بالمغرب. سنة 2003، ستعرف رجوع الفنان خالد بنغريب من فرنسا للمغرب ليستقر بالبيضاء ،حاملا تجربة غنية ومتنوعة تقاسمها عبر تكوين جميع الشباب المهتمين بالرقص المعاصر، و ينتج عمله المتميز « سمالا بيبي» .

نمشي في اتجاه فضاءات أخرى

مع نهاية فترة «المختبر 1 » والتي امتدت لسنتين، بدأ التفكير جديا في تجمع مهني لمحترفي الرقص المعاصر بالمغرب، لتولد الدورة الأولى لمهرجان «نمشي » للرقص المعاصر. هذه الدورة استقبلت أكبر محترفي الرقص المعاصر عالميا، والذين لاحظوا تعددية وغنى كتابات الكوريغرافيا بالمغرب ،وبالتالي بروز الجيل الأول من الراقصين المعاصرين ك: توفيق إزديو،خالد بن غريب، بشرى ويزكان، إبراهيم سورني، سعيد أيت المومن، مريم الجزولي، منى السقاط ، عادل البوح ...

و كان للدورة الأولى لمهرجان «نمشي» للرقص المعاصر بالمغرب سنة 2005 ، الفضل في مأسسة هذا الفن والتحسيس به وسط الجمهور المغربي، الإعلام، القطاع الوصي وجميع مكونات المجتمع المدني. ويحسب لوزارة الثقافة، و مديرية الفنون آنذاك، أنهما آمنا و دعما أول دورات مهرجان «نمشي» .

مباشرة بعد ذلك ، ستشارك فرقتي « أنانيا» لتوفيق إزديو و « دو كا فاغ » لخالد بنغريب (وهي فرقة رقص تأسست سنة 2003 تضم مجموعة فنانين بقدرات وكفاءات مختلفة ومتكاملة ،من أجل خلق مشروع ثقافي متوازن ومجتمع فني متضامن) في أكبر مهرجان للرقص المعاصر بالعالم (مونبولي للرقص)، وتعتبر هذه المشاركة اعترافا وطنيا ودوليا بهذا الفن ، ستبرز معه وجوه شابة وجديدة في الميدان ،بالإضافة إلى خلق فضاءات للرقص المعاصر ،أهمها فضاء «درجة » لمريم الجزولي (وهو فضاء أسس سنة 2011 ليفتح مجالات التجريب والبحث والتلاقي بين راقصين شباب من فضاءات و آفاق مختلفة من أجل كتابات فنية متنوعة ودقيقة).

أصبح مهرجان «نمشي» للرقص المعاصر بالمغرب موعدا سنويا لجميع مهتمي و محترفي هذا الفن، وإعطائهم الفرصة للاستفادة من تجارب الراقصين المحترفين المغاربة والأجانب، وكذلك تمكينهم من تقاسم تجاربهم وإعطائهم دفعة وفرصة و حافزا لصقل مواهبهم.

ومع توالي دورات المهرجان، سيكتشف جيل آخر من الكوريغرافيين الشباب، كرضوان مريزيكة، يونس عتبان، يونس خوخو، كمال عديسة ، يوسف أبو العقول ، زهير عتبان ، أحلام المرسلي... وسينطلق معهم كم جد مهم من الانتاجات والتجارب الغنية ،المتنوعة والمختلفة.

الرقص المعاصر في المغرب والتعددية.

جولات وورشات و إبداعات ساهمت كلها في إثراء خزانة الرقص المعاصر بالمغرب واتساع رقعته، وأنتجت تجارب مهمة في هذا الميدان كفرقة « الأرجل الحافية » لسليمة المومني (وهي فرقة تتساءل حول دور الرقص المعاصر في المجتمع المدني وكيف يمكن للثقافة أن تكون فاعلا في التنمية البشرية ودمقرطة هذا الفن لضمان انتشار أوسع في الساحة الفنية) ،مهرجان «ملتقى الكوريغرافيا بالبيضاء» من توقيع فرقة « كول جام «لأحلام المرسلي ووجدي كاكي (وهي فرقة ترغب في تعزيز الفن والتنوع الثقافي وجعله ضرورة دائمة في المغرب مع تسهيل ولوجيته من طرف جميع أطراف المجتمع)،والذي سيمتد فيما بعد إلى مدينة الرباط توازيا مع البيضاء تحت مسمى « إيسكال الرباطية » بشراكة مع سليمة المومني. ولابد من الإشارة ، إلى أن الفضل الكبير ، يرجع لجل هؤلاء الأشخاص لأنهم ساهموا بجميع إمكانياتهم المادية والمعنوية من أجل إرساء قواعد هذا الفن وثوابته والدفاع عنه والاعتراف به وطنيا ودوليا.

تتوالى التجارب و الإقامات الفنية و الإبداعات والعروض ، سواء مع «أنانيا » لتوفيق إزديو بمراكش ، والذي أطلق «المختبر 2» كتتمة للمختبر 1،أو «مدرسة التكوين » لخالد بن غريب بالبيضاء ، أو «درجة » لمريم الجزولي بالبيضاء، لينطلق معها جيل جديد شاب أكثر طموحا وإقبالا على التجديد في مجال الرقص المعاصر.فهذا الجيل الجديد لديه حرية

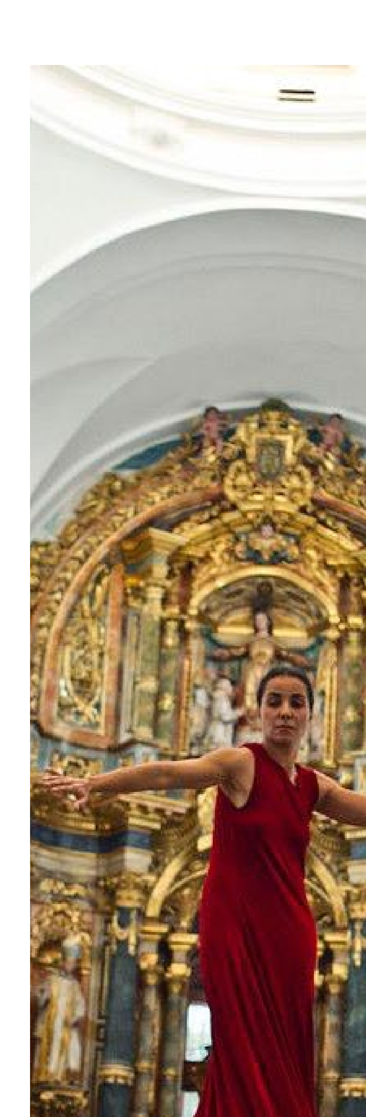
وهوية أقوى من الأجيال السابقة، ، مثلا ك:محمد المقايسي، معاذ حدادي ، شروق المحاتي ، حسن أومزيلي ، مراد خولة ،سعيد الهداجي،فؤاد نافيلي....وينضاف لقائمة المهرجانات والملتقيات ، مهرجان «حركة» لعثمان السلامي بطنجة، ومهرجان الرقص المعاصر لجمعية «أرابيسك » لجولييت فوربورك بمكناس.

الرقص المعاصروارتباطه بالفنون

الجسد اليوم أصبح وسيلة نعبر من خلاله عن أفكارنا وفلسفتنا، ، ما أسهم في كسر جدار النمطية والكيفية التي يتم بها التعاطي مع الجسد في الأزمنة والأمكنة المختلفة و كان للرقص المعاصر الفضل في تغيير وخلخلة المفاهيم وتصحيحها واستفزاز المخيلات وفتح الآفاق لإبداعات جديدة مستلهمة من فضاءاته ولوحاته وكتاباته ، سواء بمواد لها علاقة بالجسد أو الصوت أو الفضاء أو بالإضاءة ،.وذلك عبر طرح تساؤلات جديدة انطلاقا من الجسد نحو فنون أخرى.

الكوريغرافيا والفنون الشعبية:

من أهم التجارب التي يتمثل فيها اشتغال الجسد الراقص على الفنون الشعبية نذكر عمل «العيطة » لبشرى ويزكان: والعمل يتشكل من نساء مغربيات يرقصن على أغاني «العيطة» و موسيقى باخ. فتأتي النسوة بفرحهن ومآسيهن ولغتهن،يرقصن ويغنين... كما هن: مثالا حيا على ما يدور في العالم عبر الجسد والمجتمع .



وتقول ويزكان «هن مرجعي الوحيد وحريتهن هي التي تقود كتابتي الكوريغرافية». يليه في نفس السياق « الكدرة » للفنانة مريم الجازولي،وهو عمل جمع فنانتين حول رقصة أسلاف الصحراء ، «الكدرة». في قلب هذا المشروع ، هناك لغة جسدية وصوتية تعيد النظر في سياق وكلمات وإيماءات هذه الرقصة ، لابتكار إطار جديد للحوار بين الجسد والصوت. و هو شراكة فنية بين الفنانة الكوريغرافية مريم الجازولي و مغنية الجاز الفنانة مليكة زاررا.

ولابد من سرد نموذج ثالث يصب في نفس المجال، ألا وهو «الحال» للفنان المتميز خالد بنغريب. وهو عرض جميل أعاد من خلاله و بشكل معاصر تقليد رقصة كناوة بأسلوب ذكي واحترافي جنبه الوقوع في الفولكلور. حوار بين الماضي والحاضر ، يديمه المزيج الذكي بين هذه الرقصة الروحية والرقص المنفرد. كما تجب الإشارة إلى تجارب أخرى في نفس الاتجاه، كعملين اشتغلا على نفس المادة مع اختلاف الأسماء وهما،» القعدة» لاحلام المرسلي ووجدي كاكي ، و «1متر مربع» فكرة سعيد أيت المومن ، كوريغرافيا توفيق إزديو .

الملاحظ هو تنوع الأعمال وغنى الانتاجات بتنوع أنماط الفنون الشعبية. فبعد الاشتغال على فن الدقة المراكشية في «مئة خطة تقريبا» ، و كناوة في «ألف » و «في حالة تأهب » و»جدبة معاصرة « ،يشتغل توفيق إزديو على فن <حمادشة > كتراث شفهي لامادي تفرعت عليه أغلب الفنون الشعبية.وهي لوحات للرقص المعاصر، يؤديها عشر راقصات وراقصين متشبعين بعالم حمادشة، يتساءلون



حول روحانياتهم. الأزياء التنكرية، الأغاني،الشعر والموسيقى التصاعدية، تأخذهم في أداء راقص خارج المعايير وحتى الإرهاق.

في اتجاه المسرح

استخدم المسرح الرقص في عروضه للتعبير عن حالة يتطلبها العرض.وقد جاءت الكوريغرافيا لتخلق ترابطا بين فني البانتوميم و الرقص التعبيري و تقدم لنا حالة جديدة من التقديم المسرحي الذي يعتمد في الأساس على الجسد. من الأعمال المجسدة لهذه الحالة نجد مسرحية» صباح ومسا» للمخرج عبد الجبار خمران "صباح" و"مسا" يعيشان حالة من الضياع وعدم الاستقرار مما دفع إلى الاشتغال على حركة أجساد مكسورة، أجساد مثقلة بالهموم وبالبحث عن الذات.

عمل نجد فيه مسألة الجسد حاضرة بقوة، منذ البداية إلى نهاية العمل. حضور مدروس وعمل ذكي و استثنائي بين المخرج و الراقص/ الممثل أعطى جمالية تمثلت في تكامل وتجانس الفنون من رقص وغناء وأداء.و قاد نال بهذا العمل الكوريغارف توفيق إزديو جائزة أحسن دور رجالي في المهرجان الوطني للمسرح بتطوان لسنة 2018.

عمل مسرحي آخر هيمنت عليه لغة الجسد، هو مسرحية «خريف» للمخرجة أسماء هوري و أداء كوريغرافي لسليمة المومني. وهي قصة امرأة تعاني من مرض السرطان.ينطلق العرض من هذه النقطة نحو أجواء أثارت التفاعل والمتعة والجمالية بحيث أصبح وجود الممثلة ومعاناتها لا يكتمل إلا من خلال التعبير



الجسدي بالرقص والموسيقى الحية والإضاءة والديكور. عمل لمسنا من خلاله ازدواجية الخطاب بين الكلمة والحركة ، بحيث تمكن كل منهما من تكملة الآخر و إيصال معاني و مضمون النص و دعم و تخفيف قساوة و سوداوية تيمة العمل على المتلقي.

ولا بد من الإشارة إلى تجربة الفنان عثمان السلامي ،خريج المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي ،وكيف اتجه اهتمامه واشتغاله على الرقص المعاصر بعد تخرجه ،من خلال تنظيمه لمهرجان «حركة» بطنجة، وبالتالي تطرح عدة تساؤلات مستقبلية حول واقع هذا الفن و تموقعه في الساحة الفنية الوطنية و ضرورة التفكير في إدراجه كمادة أساسية في برنامج تكويني محترف و تخصيص مؤسسات و بنيات تحتية تستجيب لجميع المعايير الخاصة به.

الكوريغرافيا و الفنون البصرية

في السنوات الأخيرة، أصبح التعاون بين مصممي الرقص المعاصر والفنانين التشكيليين مثمرًا. بحيث وفر لهم مادة خصبة و فضاء جديد يتم من خلالهما تحول كتابة الحركة لصالح رقصة تشكيلية ومرئية.

في المغرب، هناك تجارب جد مهمة في هذا السياق، منها يونس عتبان الذي ابتدأ مساره كراقص، ثم كمصمم رقصات وأخيرا كفنان تصوير، ليشتغل عن الجسم في الصور أو في الحركة وعبر عرض الجسد من خلال الأداء والتصوير ، وجد طريقة للتعبير عن نفسه ودراسة الفن كشيء ، للدخول في عملية فهم عالم الفن وجمهوره.

هناك كذلك عرض « سقف العالم لمريم الجزولي و توفيق إزديو، ويقدم هذا العمل جهازا بصريا وصوتيا من ابتكار حسن درسي. بحيث يتم عرض الأفلام الستة المصنوعة من العروض في نفس الوقت على 6 شاشات مختلفة؛ حسن درسي ، يخلق تحديا بين الأفلام، الرقصات والمواقف مقابل الهندسة المعمارية للمكان والمساحة المتوقعة لمدينة الدار البيضاء.

وتتكرر تجربة الفنان التشكيلي والمصور الفوتوغرافي حسن ضرسي مع الفنان الكوريغراف توفيق إزديو و عمله المتميز «حلم/وهم»...هو حلم بواقع أجمل يتحول إلى وهم في زمن الربيع العربي. توليفة ذكية بين إزديو الكوريغراف وحسن ضرسي التشكيلي والتي أنتجت كتابة درامارتورجية استثنائية.

ويعتبر هذا العمل، من المراجع الأساسية في الاشتغال المندمج بين الرقص والتشكيل، والذي خلق فضاءات جديدة للاشتغال على المادة كعنصر أساسي من العرض الكوريغرافي...

تستمر التجارب و الانتاجات من نفس النمط مع جيل آخر أكثر تطلعا، و تجب الإشارة إلى الفنان التشكيلي رشيد البندقي وعرضه « كاميزارت »،و رضوان مريزيكة وعمله «55».

الكوريغرافيا و السينما

لا يمكن الحديث عن هذا الجانب دون الإشارة إلى عراب الرقص الكلاسيكي المغربي ، الفنان والمخرج السينمائي لحسن زينون، الذي اشتغل منذ سنة 1964 مع كبار الكوريغرافيين، وفي السبعينيات تنقل زينون عبر العواصم العالمية ممارساً للرقص الكلاسيكي ضمن أشهر الفرق الدولية، وحصد العديد من الجوائز.أسس مع زوجته مدرسة للرقص وفرقة «باليه - مسرح زينون»، والتي تخرج منها عدة راقصين.إضافة إلى العروض الموسيقية الراقصة، دخل زينون غمار الفن السابع في مستهل عام 2000 وأخرج ثلاثة أفلام قصيرة وفيلمين روائين: «عود الورد» و«الموشومة» . كما شارك في تصميم موسيقى ورقصات لعدد كبير من الأفلام السينمائية العالمية، نذكر منها «الإغواء الأخير للمسيح» للمخرج مارتن سكورسيزي، و«شاي في الصحراء» لبرناردو برتولوتشي.

الرقص المعاصر وفنون الشارع

كانت تجربة «مئة خطوة» لتوفيق تزديو سنة 2007 أول انطلاقة رسمية لخروج الرقص المعاصر للشارع المغربي لينتقل بعدها للساحات العمومية والحدائق والمآثر التاريخية وأسطح المباني و...

23 سنة من الاشتغال الذكي والجدي على العقليات والتمثلات لفن الرقص المعاصر،حتى أصبح مقبولا ومنتظرا و جزء لا يتجزأ من الفنون الأخرى.

وقد وجبت الإشارة إلى أن أهم منجزات الرقص المعاصر بالمغرب ترمي بالأساس إلى إشعاعه وطنيا، إفريقيا و عالميا، وقد أصبح الراقصون والكوريغرافيون المغاربة يكرمون ويحتفى بهم في المحافل الدولية،كبشرى ويزكان ، التي حصلت على جائزة الاكتشاف بفرنسا سنة 2010 من طرف جمعية المؤلفين و الملحنين الدراميين و جائزة نقابة النقد للمسرح، الموسيقى والرقص.

و «كول جام » لأحلام المرسلي توجت بالجائزة الأولى للكوريغرافيا في مهرجان فنون الخشبة لبابا ماري .

كما تم تكريم أحلام المرسلي وفاطمة الزهراء رحلي في الجزائر العاصمة خلال مهرجان الجزائر الدولي للرقص المعاصر سنة 2011.فوز يونس أتبان و يونس أبو العقول، **بجائزة** الاعتراف بسويسر2018 .و آخرهم توشيح الكوريغراف توفيق إزديو بوسام من درجة فارس ،فئة الآداب و الفنون، من طرف الحكومة الفرنسية.

انتظارات و توصيات

تبقى تطلعات جميع المهتمين والعاملين بهذا المجال تصبو نحو وضع خارطة طريق حقيقية و واقعية لهذا الفن ، كفصل دعم الكوريغرافيا عن المجالات الأخرى لكونها فن قائم بذاته وتحديد مبالغ دعم حقيقية .

تواجد خبراء للرقص المعاصر داخل لجنة الدعم وتجزيء وتفيىء مبالغ الدعم كل على حدة في خانات للإبداع، الإنتاج، و المهرجانات مع ضرورة إحداث دعم للتكوين لكون الرقص ورغم مرور 20 سنة لا زال حديثا ويحتاج لتكوين وتكوين مستمر. إدخال الرقص المعاصر كشق أساسي بالمعاهد الموسيقية التابعة للمديريات الجهوية والإقليمية لوزارة الثقافة .التعاون والتشارك بين الوزارة والتظاهرات والمهرجانات في إطار شراكة دائمة وإحداث سوق كوريغرافية للرقص المعاصر من خلال برمجته داخل جميع الأنشطة المنظمة من طرفها ، كالمسرح ،السينما،،التشكيل ،معرض الكتاب و في المآثر التاريخية.

التفكير في إحداث مراكز كوريغرافية وتعميمها على جميع الجهات ، والترويج للرقص المعاصر عبر برامج الوزارة على الصعيد العالمي.

حسن نديم
حوار الفوتوغرافيا والتشكيل

محمد اشويكة

يشتغل الفوتوغرافي حسن نديم على منجزاته الفوتوغرافية بحس تشكيلي قبلي وبعدي، فهو يراعي، قبل التقاط «الصورة/اللوحة»، تشكيل الأشياء الواقعية وطمس معالمها كي تتحول إلى ما يشبه اللوحات التجريدية الغارقة في المعنى والتأويل والرمزية.. ويُدْخِلُ بعض الرتوشات على بعضها كي يشكل ملامحها الفنية، فتتحول من حالتها الأولى إلى حالات فنية ممكنة...



يصارع حسن نديم في صوره الفنية الظلال والعتمات، السواد والبياض، الثابت والمتحرك.. محاولا مقارنة عوالم الازدواجية، والتناقض، والمفارقة.. وهو، بالتالي، يخلق نوعا من الصراع الداخلي بين شخوص لوحاته التي تتخذ الإنسان كموضوع أساسي لها (الأفراد والجماعات، الباحات والساحات...)، وبين الأعمال الأخرى التي تتضمن الأشياء والحيوانات: مكتبة مسيَّجة، («طبيعة ميتة»: ورود، أحجار..)، تفاصيل بعض التماثيل، الكلاب.. ذلك الصراع الذي يتم بين الناس وظلالهم، بين المتلقي وما يشاهده لأن الصور مقتنصة بنوع من التبئير الذي يجعل التفاصيل محرجة أمام سؤال التأمل...

اعتدنا في المعارض الفنية أن نركز على التيمات من خلال سياقات اللوحات المعروضة، ولكن أعمال حسن نديم تعرض موضوعاتها داخل اللوحات وتعلِق جزءا مهما خارجها؛ إذ تجد الظلُّ معزولا عن صاحبه مشكِلاٍ موضوعا آخر داخل إطار الصورة، والكلب يشتم رائحة أَرْجُلِ التمثال الإيروتيكية المبتورة عن جسدها الأنثوي، في مقابل كلب آخر يتبع صاحبه وسط «غابة» من الضباب الكثيف.. يحتفي بخيالات الكلاب في الشيلي؛ وبظلال الناس معزولة عن الجماهير في ساحة «جامع الفنا» بمراكش.. لماذا عمِد الفنان إلى هذا الأسلوب الفني؟

أولا، ليفسح المجال لذكائنا ولِذِتِنا معا.. وثانيا، ليثير انتباهنا إلى اللامَرِّئي الذي يكمن في أعماق التفاصيل اليومية، العابرة والمتلاشية مما يجعل تجربته تتقاطع بين سياقات الفوتوغرافيا المعاصرة التي تنتصر للفن، وتلك التي تلتصق بالناس وبالحياة اليومية؛ إذ ترتسم معالمها الإسطيتيقية على تخوم الفوتوغرافيا الصحافية والفوتوغرافيا الوثائقية، ولا نود هنا الدخول في متاهات الفوارق بين تلك المجالات الفوتوغرافية لأن العناصر الفنية منشطرة بحسب التجربة الشخصية

لكل فنان فوتوغرافي، والدليل في أعمال حسن نديم صعوبة تصنيف أعماله حول «ساحة جامع الفنا» نظرا لتداخل المكونات الوثائقية والصحافية والفنية داخلها، فضلا عن كونها تحمل أبعاد إنسانية واجتماعية عميقة.

تقدم صور حسن نديم الفنية نفسها، في الكثير من الحالات، كلوحات تشكيلية بفعل اهتمامه الكبير بالتأطير، والتشكيل بالظِّلال، واقتناص حُزَمَ الضوء المنفلت، والاشتغال علَى التركيب، والتوازي والتقاطع والتعامد والتشابه.. وهي تقنيات تضع المتلقي أمام دلائل قد يستقيها أو يؤولها وفق وضعية الأشياء المصورة، والتركيز على بعض التفاصيل، إضافة إلى بعض الرُّتوشِات الصباغية أو الإضافات التشكيلية أو الرسومات التي لجأ إليها حسن نديم لتحويل الصورة إلى عمل متفرد يُدِيمُ علاقة الفن بالعالم من خلال قدرة الفنان على التجريد، وتوليد المعنى من خلال رؤية مغايرة لِتِمِثُلِ الموضوعات.

تقع أعمال حسن نديم بين أطروحة مؤرخي الفن التي تذهب إلى أن الفوتوغرافيا من اختراع الفنانين التشكيليين من أجل الفن التشكيلي ذاته، خصوصا لدى أولئك الذين انتابتهم فكرة نقل الواقع وتِمِثُّلِ العالِم على الدعامات المسطحة، وذلك بغرض الوصول إلى الدقة على مستوى المنظور (-Perspec tive)؛ وبين أطروحة أولئك الذين يريدون الهروب من واقعية اللوحة ومُبِاشِرِيَّتِهَا عن طريق توظيف تقنيات عدم الوضوح (Le flou) أو اللجوء إلى الاشتغال على الصورة الفوتوغرافية بعد طبعها كما فعل الفنان في أكثر من صورة/لوحة.. الأمر الذي جعل توظيفاته الفنية تنم عن أسلوب جمالي يهدف إلى ضغط الفضاء عبر الاشتغال على عمق الصورة، والانكسارات الضوئية التي تتيح اقتناص الموضوع وظله، وهي تقنيات تحول الظل إلى موضوع في حد ذاته، وهو ما يحيل إلى ظلال الحقيقة ونُسِخِهَا عند أفلاطون.

تحتفي الفوتوغرافيا عند حسن نديم بالحياة وتفاصيلها الدقيقة مما يحدد ملامح جمالياتها في:

- الاشتغال على التفاصيل وكأننا أمام فوتوغرافيا الأجسام الصغيرة كما يتجلى في التفصيل المقتطع لإحدى المنحوتات؛ إذ التقط الفنان بورتريها متميزا للوجه المغطى، وقارنه في كاتالوجه الخاص ببورتريه لفارس من مدينة الجديدة، واهتم بالكلب القابع قرب أرجل التمثال ليقارنه بكلب آخر يسير خلف رِجُلٍ وسط جِوٍّ مُضِبَّبٍ.

والمعلوم أن البورتريه مجال للاشتغال بين الفوتوغرافيا والتشكيل...

- التِوَالِي المِشْهَدِي: تشبه صور حسن نديم حول ساحة جامع الفنا المعنونة أو تلك التي التقطها بالشيلي والموسومة بـ«رقصة مع الكلاب» متواليات مشهدية تحيل إلى الأعمال الثنائية (-Dip tyque) أو الثلاثية (Triptyque) في الفن التشكيلي، كما أنها خاضعة لبنية توضيبية شبيهة بمنطق السينما من حيث الحركة والضوء والفضاء.. وتلك تقنيات تضفي عليها حِسًّا مِشْهَدِيًّا مِتِعِدِدِ المشارب، يهرب بها بعيدا عن الفوتوغرافيا ويُمِوْضِعِها في الحدود المتاخمة للفنون البصرية الأخرى...

- تنبعث من صور الفنان حيوية ذهنية مثيرة تغذيها تفاصيل اللون الرمادي المختلفة، وتلك النقط البيضاء المتناثرة داخل بعض الصور التي تثير بدورها نوستالجيا خاصة تذكرنا بزمن الطفولة أو ببعض صور الأرشيف الشخصي والعام، وذلك ما يضفي عليها حيوية وشاعرية تنعش ذاكرة المتلقي.

يعالج حسن نديم «صوره/ لوحاته» بكثير من الصرامة التي استدعت مِمِارِسِة نوع من الإخراج والتركيب والاشتغال الدقيق على الصور قبل وبعد طبعها، وذلك ما حِوَّلِ بعضها إلى أعمال فنية فريدة لا تختلف من حيث الجماليات عن اللوحات التشكيلية أو النقوشات، فقد قام الفنان بإضافات صباغية، ورتوشات فنية، وخطوطٍ تشبه الكتابة على الجدران وخربشات الأطفال والغرافيتيا، فأصبح العمل الفوتوغرافي منفتحا على آفاقٍ تِسِعُ الفنون المعاصرة.

مصطفى مسكين





عبد الغني الدهدوه





مع سعيد كيحيا مدير المدرسة العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء

حاورته فوزية البيض

رصيد إبداعي تاريخي ومختبر للبحث والاكتشاف

تأسست مدرسة الفنون الجميلة في الدار البيضاء بمقتضى القرار الدائم المؤرخ بفاتح غشت 1950 والمصادق عليه من طرف بلدية مدينة الدار البيضاء بتاريخ 29 شتنبر 1950. ومنذ تنزيل مقتضيات سياسة مغربة هذه المدرسة، وتفعيل مشروع الفنان التشكيلي الراحل فريد بلكاهية وطاقمه البيداغوجي آنذاك في ستينيات القرن الماضي، خاصة مع اسهامات كل من الفنانين محمد المليحي ومحمد شبعة وجاك أزيما والباحثين في تاريخ الفن والأنثروبولوجيا بيرت فلينت وطوني مارايني، تعاقب على التسيير المؤسساتي للمدرسة عدة مدراء من تخصصات مختلفة، ولم يتم تعديل قانونها الأساسي إلا في غضون سنة 1999 من طرف المدير السابق السيد عبد الرحيم جبراني، وقد حظي هذا القانون بمصادقة مجلس المجموعة الحضرية خلال الدورة العادية لشهر فبراير 1999.

توضيحات وأخرى يقدمها الأستاذ سعيد كيحيا، مدير المدرسة العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء، في هذا الحوار الشامل الخاص بمجلة «الفنون»:



س – باعتبارك ذا خلفية أكاديمية ومهنية وخبرة واسعة في مجال التصميم، ما هو التوجه الذي تحاول أن تبصم به أقسام التكوين؟

ج – فعلا، أنا تابعت تكوينا أكاديميا داخل الأوساط التعليمية المتخصصة بالديار البلجيكية. رغم اختيار شعبة ما، الطالب ملزم باختيار ثلاث إلى أربع ورشات في مجالات أخرى موازية لتخصصه واجتياز اختبار برسم نهاية الطور التكويني على مدى المسلك الدراسي. للتذكير، فأنا رغم اختصاصي في مجال التصميم الداخلي وابتكار الأشياء (المنتوجات والقطع) ترددت على عدة ورشات فنية مطبقة : السيراميك والخزف الفني، النسيج، الرسم الأكاديمي، التصوير الصباغي، الإشهار، الحفر الفني إلخ...

لقد كنت منفتحا على جميع التخصصات الفنية بدون استثناء، والشاهد على ذلك أنني عندما توليت إدارة المدرسة ، كان همي الوحيد هو الرفع من مستوى الدراسات الفنية، والرقي بشروطها الموضوعية حتى تستجيب إلى المتطلبات الراهنة تماشيا مع البرامج المعتمدة بالمعاهد والمدارس الأجنبية. فبعد استقالة المدير السابق الزميل والفنان عبد الرحمان رحول وكذا الزميل الفنان عبد الكريم الغطاس، ارتأيت أن أستعين بخبرات طاقم تربوي محكم لضخ دماء وأنفاس جديدة قصد دعم وتعزيز الأداء البيداغوجي للأساتذة الآخرين. بموافقة مجلس المدينة، التحقت بالمدرسة صفوة نوعية من الفنانين المدرسين الحاصلين على دبلومات وشهادات عليا من قبيل الماجستير والدكتوراه داخل المغرب أو



خارجه.

بناء على ذلك، عززنا شعبة الفنون التشكيلية تحت اسم جديد «الفن والفضاء»، وفتحنا ورشات لتأطير تجارب إبداعية مستوحات من الفن المعاصر: التنصيبة أو المنشأة، الابتكار الرقمي، أشرطة التحريك، العرض الأدائي أو المنجزة، فن السمعي البصري إلخ... كما عززنا شعبة التصميم الداخلي والغرافيكي والتصميم الرقمي بأساتذة مهنيين ومختصين استجابة لما يتطلبه السوق الحالي وما يفرضه من إكراهات وتحديات.

س - يشهد التكوين في المجال الفني عبر العالم تحولات متسارعة، هل لديكم شراكات او مخططات عمل فنية وثقافية مع المجلس الجماعي او مع مؤسسات اخرى للنهوض بالوضع الاعتباري لهاته المدرسة ؟

ج – من باب التذكير، فأنا الذي بادرت إلى تأسيس شعبة التصميم الداخلي وتصميم الأشياء Design Espace/Objet في تسعينيات القرن الماضي بمقتضى الشراكة مع كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك في إطار مشروع طموح بتنسيق من الأستاذ والباحث الجمالي موليم لعروسي والأستاذ الفنان التشكيلي عبد الكبير ربيع، حيث كانت المدرسة عبارة عن مختبر تجريبي وبمثابة مشتل فني حداثي يمكن الطلبة من ولوج مسالك الإجازات المهنية والفنية تحت إشراف الدكتور العميد حسن الصميلي.

وقد تم تعديل الشعبة المذكورة إبان التسيير الإداري للأستاذ والفنان عبد الرحيم جبراني عام 1995. حينها قمنا بتجارب إبداعية وورشات تكوينية عدة بشراكة مع مدارس فنية عتيدة داخل الأوساط الدولية : مدرسة بوردو، مدرسة لوزان، أكاديمية دي كونينغ بروتردام، أكادمية الفنون الجميلة ببروكسيل، منتدى الهندسة المعمارية والديزاين بالبحر الأبيض المتوسط بلاكارد فرنسا على سبيل المثال لا الحصر.

على الصعيد الوطني، اشتغلنا





في ميادين عديدة: الصناعة الموروثة والحضارية بكل من الصويرة، تاحناوت، الدار البيضاء، سلا وغيرها. راهنا في ذلك على تبادل الخبرات والتجارب، والاستفادة من الإقامات الفنية الخاصة بالطلبة والأساتذة قصد صقل المهارات واكتساب آليات جديدة على مستوى الإعداد والإنجاز. فنحن رهن إشارة كل الهيئات والمؤسسات المعنية لتوسيع دائرة التبادل والتقاسم ولتفعيل مشاريع إبداعية مشتركة، حيث تم فتح أبواب المدرسة على محيطها البيئي السوسيو الثقافي، الفني والمهني. فهذا الانفتاح هو الذي شكل الأرضية العامة لكل الشراكات المبرمة مع مؤسسات القطاعين العام والخاص على شتى المستويات والأصعدة، إذ غدت المدرسة مختبرا للبحث والاستكشاف.

إن مؤسستنا تتحلى بوضعها الاعتباري الذي يبرره رصيدها التاريخي وتكوينها الإبداعي الرصين، فهو أمر لا جدال فيه ولا يستدعي أي تفسير أو تأويل. فمستوى الفنانين الذين تخرجوا منها خير دليل على ذلك. من المعلوم أن مؤسستنا ساهمت بشكل فعال في تنمية الميدان الفني والنهوض به، فمجلس المدينة أولى اهتماما خاصا ببرامجها وأنشطتها التنموية المندمجة، ومنحها بصمة جديدة في ضوء رؤية مستقبلية، كما حرص على أن تكون رائدة على مستوى صياغة برنامج سنوي طموح بشراكة مع جمعيات وهيئات فنية في سائر المجالات وكذا مع معاهد معتمدة على الصعيدين الوطني والدولي، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: المعهد الفرنسي بكل من الدار البيضاء ومكناس، صندوق الإيداع والتدبير، المؤسسة العامة لإعادة التأمين، جمعية المهرجان الدولي لفيلم الطالب، بالزان لإنتاج السجاد بباريس، ثانوية أرتيستيكو روما بإيطاليا، المجلس الوطني للمنافسة بالرباط، أكاديمية المملكة المغربية، دار الصانع بالرباط، جمعية الصويرة موكادور وغيرها من الإطارات الفاعلة في المجال الفني.

ترتب عن هذه الشراكات المؤسساتية والتربوية تنظيم معارض فنية، وورشات مهنية، ومحاضرات وندوات موضوعاتية إلى جانب الاستجابة لعدد من عروض تقديم الطلبات بخصوص التصميم الغرافيكي والتصميم الداخلي وابتكار الأشياء.

س - ما الدور الذي تقوم به المدرسة من اجل النهوض بالحس الفني الحضري عند ساكنة الدار البيضاء؟ وهل انعكس ذلك على جمالية الفضاءات العامة ؟

ج – سؤال وجيه للغاية، فكما أكدت سابقا إن المدرسة عبارة عن مختبر استكشافي طلائعي بكل معنى الكلمة. فجل ما تشهده الآن الدار البيضاء البديعة والبهية (وليست مدينة الاسمنت كما ينعتها البعض قدحيا) من تحولات هيكلية في مجال التهيئة والتجهيز دليل ساطع على مشروع استباقي ستتضح معالمه الكبرى مستقبلا في إطار ما يصطلح عليه ب»المدينة الذكية»، فهي سباقة لحاجيات التنقلات والتدبير الثقافي للمجال، وتستعد فعليا لكي تصبح القطب المالي للمغرب.

في هذا الإطار، اشتغلنا على محطة وقوف حافلات النقل والتراموي، حيث صمم وابتكر الطلبة تجهيزات عمومية خاصة بعدة مرافق حيوية ووظيفية: المراحيض العمومية، الأكشاك، ساحة النيفآدا، أرضيات رياضة التزحلق، بنيات التحسيس بالقراءة عبر أكشاك على الشواطئ، مكتبات متنقلة أو أكشاك بالحدائق... كل هذه الحلول المقترحة قدمت في شكل بحوث نظرية وتطبيقية يستلزمها إعداد وإنجاز المشروع الفني برسم التخرج ونيل شهادة المدرسة العليا للفنون الجميلة. إن مشاريع من قبيل لاكورنيش ومسجد الحسن الثاني مثلا كانت عبارة عن عروض تطبيقية تم التفكير فيها وتجريبها بعدة مدارس متخصصة إلى جانب مؤسستنا التكوينية.



بالطبع، انعكس ذلك جليا على جمالية الفضاءات العامة، لأن أساتذة المدرسة كانوا يؤطرون حلقات دراسية نظرية وتطبيقية بهدف بلورة مشاريع مستقبلية تهم إعادة تهيئة مدينة الدار البيضاء وتحديث بنياتها التحتية، هذه المدينة التي شكلت دائما مختبرا للتجريب وهي في حد ذاتها تعد متحفا مفتوحا على الهواء الطلق يجمع بين الأصالة والمعاصرة. كما ساهمت جميع الشعب الفنية في ترسيخ قيم الجمال والتحسيس بأهمية الإبداع بالمدرسة مفتوح على جميع الوسائط التعبيرية الحديثة. فكل مشروع إبداعي بدون حرية تعبيرية فاشل في مهده، لذلك يسعى الطاقم التربوي جاهدا إلى تأطير مقترحات الطلبة وتوجيهها لأنها تنم عن حس فني وإبداعي مرهف وخلاق. فكل مشروع يستجيب للمعايير الجمالية والفنية والعلمية والتقنية المتعارف عليها دوليا مرحب به داخل وسطنا التربوي ويحظى بالمواكبة البيداغوجية والمصاحبة النقدية.



في كل المشاريع التنموية التي تندرج ضمن سياسة المدينة بكل رهاناتها المواطنة والمستدامة.

س - فلسفة الفعل الابداعي في جوهره يثور على ما هو اكاديمي ومألوف، ما هي هوامش الحرية والتثوير التي يتم تركها للطلبة للإبداع والتجديد لاختراق أسوار المتداول ؟

ج – إن حلقات التكوين الفني

س- ما هو مشروعك الثقافي والفني الذي يطبع تدبيركم للمدرسة منذ توليكم مسؤولية ادارتها ؟ وما هو برنامجكم لإعادة تأهيلها وما هو المستحدث في هندسة واختصاصات التكوين الفني ؟

ج – سبق أن أشرت إلى أن بعد تعزيز وتشبيب الطاقم التربوي بـ 70% وانفتاح المؤسسة على محيطها السوسيو ثقافي تم منح شحنة جديدة فتحت آفاقا أخرى، تجلت بالأساس في طلب الاعتراف والمعادلة لدى وزارة التعليم العالي. وقد تأتى لنا ذلك بعد التصويت بالإجماع من طرف مجلس المدينة على عقد شراكة مع وزارة الثقافة والمعهد الوطني للفنون الجميلة بتطوان للاستفادة من تجاربهما وتبادل الخبرات وإتاحة فرص للأساتذة وطلبة المؤسستين لتعميق مدارك معارفهم الفنية والعلمية والتقنية على نحو مشترك.

كما احيطكم علما أننا بصدد إعادة هيكلة الطاقمين الإداري والتربوي وتقنين اختصاصات التكوين الفني والعلمي بالمدرسة بعد أن مكنتنا جماعة الدار البيضاء كإطار وصي من إلحاق أساتذة باحثين حاصلين على شهادة الدكتوراه في تخصصات علمية وأكاديمية متنوعة، الأمر الذي سيمنحنا دعما قويا للاستجابة لمقتضيات دفتر التحملات المعتمد لدى وزارة التعليم العالي.

أتمنى صادقا أن تسعفنا الشروط المتاحة لتحقيق حلم مدرستنا الذي يراود الجميع، ألا وهو الاعتراف بها كمؤسسة للتعليم العالي في المجال الفني، على غرار المعهد الوطني للفنون الجميلة بتطوان.

س - التأسيس والتأصيل لثقافة بصرية عصرية تدمج جميع المواد الاصيلة والطبيعية يتطلب توفير الارادة الجماعية لتحقيقه، ما الذي اضفتموه في هندسة التكوين من اجل التأسيس لذلك ؟

ج – بعد إلحاق طاقم تربوي شاب بالمؤسسة اشتغلنا جميعا لفتح مواد وورشات جديدة في الشعب الثلاث المعمول بها، وذلك بعد تشخيص حاجيات التكوين الفني الذي نرغب في النهوض به عبر

تخصصات تكوينية متعددة. أولا، ارتأت اللجنة البيداغوجية إعادة تسمية شعبة الفنون التشكيلية ب»الفن والفضاء» بعد تزويدها بمواد ووسائط تعبيرية جديدة: البحث الإبداعي في التنصيبات والعرض الأدائي، الإبداع الرقمي، الفن السمعي البصري، الأشرطة المرسومة، مادة الحجم والهيكل.

بالنسبة للتصميم الغرافيكي، أضفنا مادة التلفيف والتصميم الرقمي. في شعبة التصميم الداخلي، أدرجنا مادة السينوغرافيا والأنثربولوجيا والصنائع الموروثة وتصميم المنتوجات ناهيك عن مواد نظرية مبرمجة برسم الأسدس الثاني من سنة 2021/2020: الفن باللغة الإنجليزية، السيميولوجيا، سوسيولوجيا الفن، الثقافة العربية...

س - التعليم الفني في المغرب في مجال الصنائع التراثية هل في نظركم، كخبير في هذا المجال، تعطاه المكانة والاهتمام اللازمان للنهوض به لمساهمته في التنمية الاقتصادية؟

ج – في غضون العشرية الأولى من القرن الحالي، قامت وزارة الصناعة التقليدية آنذاك بتفعيل رؤية 2015 بمفهومها التبصري من أجل النهوض بقطاع الصناعة التراثية بمختلف مكوناتها الإنسانية والفضائية والتجهيزية، وقد كانت جمعية المصممين المغاربة شريكا لها حينها كنت أتولى كتابتها العامة. إن لم تخنِّ الذاكرة أنجزت أكثر من 12 مجموعة من القطع والمنتوجات الحرفية أمضاها مصممون محليون ومعلمون كبار. بموازاة مع ذلك، انطلقت عملية الألفية الثانية مع ميلينيون شالانج و APP بشراكة مع الوزارة الوصية، حيث شاركنا فيها كذلك كمؤطرين في مجال تعليم قواعد ومنهجية التصميم لفائدة الصناع الفرادى والتعاونيات.

إن هذه التجربة الفريدة من نوعها جديرة بالإشارة والاستحضار لأنها أتت في وقتها لتزكي ما قمنا به من قبل من مبادرات استباقية في العمل الميداني عرفت مشاركة طلبة المدرسة صحبة نظرائهم من مدارس تكوينية أخرى خاصة وأجنبية، كمدرستي بوردو وأمين بفرنسا.

من موقع رئاسة الشعبة، قمت مع الإدارة بدراسة مشاريع مشتركة عبارة عن تنظيم ورشات للبحث والاستكشاف في ميدان الحرف والصنائع التراثية، حيث كان العطاء والأخذ والتقاسم بين الحرفيين وطلبة التصميم هو الرهان المكتسب. رغم ذلك لم يعط لمجال الصناعة الموروثة حقه في التدريس الفني عامة، لأن الاتجاهات الحالية البيداغوجية والصناعية على ما أظن تستثمر في التقنيات والتكنولوجيات الحديثة والرقمية. من بين الوحدات التي نعتني بها في هذا الإطار تصميم الأشياء انطلاقا من الصناعات الموروثة لإعطاء منتوجات هذا القطاع رؤية حداثية دون إفراغها من محتواها السوسيو ثقافي.

س – الاطار القانوني لمدرسة ما زال يطرح مشكلا، هل يخول الدبلوم المتحصل عليه للطلبة إتمام دراستهم بالخارج وفي المعاهد والجامعات العمومية؟

ج – لقد عاهدنا أنفسنا كطاقم إداري وتربوي أن لا نخادع المترشحين لمباراة الولوج للمدرسة بآفاق وأحلام طوباوية للغرور بهم، كنا دائما نزهاء حين نقول لهم إن المدرسة لا تكوّن موظفين ولا أساتذة التعليم الفني، وأن دبلوم المدرسة ليست له معادلة تهم الولوج لأسلاك الوظيفة العمومية. فنحن نؤكد لهم بأن هذا الدبلوم يفتح آفاق كثيرة في ميادين عدة، حيث يشكل الطلب أكثر من العرض في جميع الميادين المهنية. إن قاموس خريجي المدرسة العليا للفنون الجميلة لا يعرف كلمة البطالة، فنسبة المنضمين إلى سوق الشغل تفوق 90%. يكمن المشكل الوحيد المطروح خاصة بالمغرب في الولوج إلى التعليم العالي ما بعد الإجازة، فكما تعلمون إننا منكبون على دراسة هذا الملف حاليا بشراكة مع المعهد الوطني للفنون الجميلة ووزارة الثقافة.

س - بنيتها الحالية ومواردها البشرية وطاقة استيعابها ومعداتها، هل تخول المدرسة تكوينا ذي جودة في مستوى التنافسية مقارنة مع مدارس وطنية اخرى في نفس الاختصاص ؟

ج – ما يثلج الصدر هو أن خريجي المدرسة يلتحقون بالمدارس والمعاهد إما البلجيكية أوالفرنسية أوالكندية لإتمام دراستهم بعد خضوعهم لمباراة الانتقاء بالتوازي (Admission en Parallèle) بعد دراسة ملفهم الفني والتقني (Portfolio) مع استخلاص سنة واحدة من مستواهم الدراسي المكتسب، وهو فخر كبير للمدرسة. هناك من الطلبة من أكملوا دراستهم، ومنهم من تابع دراسته حاليا في الأوساط الأكاديمية والمعاهد البلجيكية ومدارس الفنون الجميلة بفرنسا ومعهد لوزان بسويسرا وحتى ألمانيا والصين وأخيرا بكندا حيث تستقطب الكثير من خريجي مدرستنا وكلها مؤسسات عمومية.

بالنظر إلى وضعها الحالي، تعتبر مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء رائدة في التعليم الفني بالمغرب على مستوى التصميم الداخلي والتصميم الغرافيكي والفن/الفضاء، فالبعض من خريجها يمتهنون التدريس بالمؤسسات الثانوية والعليا الخاصة وكذا بأكاديمية الفنون التقليدية التابعة لمؤسسة مسجد الحسن الثاني. إننا كطاقم إداري وبيداغوجي جد مسرورين لتحلي خريجينا بهذه القيمة التكوينية وبتقديمهم عن جدارة واستحقاق لصورة مشرفة على المستوى الإبداعي سواء في الساحة الوطنية أو الأورومتوسطية كالفنان البلاوي محمد (Rebel Spirit)، مريم أبو الوفاء، عبد اللطيف كلامور، ميلودي يونس (Kas-sita)، خالد بيي، المهدي خسوان، سينا المهدي، المجناوي خليل، لشكر حسناء وغيرهم من الأسماء النموذجية التي تمثل خريجي العشرية الأخيرة من القرن الحالي.

س – كون المدرسة غير معترف بها من طرف الوزارة الوصية على قطاع التعليم العالي، هل هذا لا يقلل من قيمتها الاعتبارية في مجال التكوين الفني بالمغرب ؟

ج – إن جل الأكاديميات البلجيكية ومدارس الفنون الجميلة الفرنسية تخضع في تسييرها العام لوصاية المجالس الجماعية تحت إشراف وزارة الثقافة ووزارة التعليم العالي. وهذا مرادنا ومبتغانا.

أما قيمتها الاعتبارية في مجال التكوين الفني بالمغرب فهي واردة بالقوة وبالفعل، ولا يمكن بأي شكل من الأشكال أن نقلل من شأنها كما تقتضي ذلك الرؤية الموضوعية بعيدا عن أحكام القيمة والاعتبارات الذاتية الواهية. أعرف شخصيا فنانين وشخصيات ثقافية وازنة لم تكن لديهم دراية حتى بعنوان المدرسة، ناهيك عن مسالك التدريس بها وشعبها المعتمدة نظريا وتطبيقيا.

س – هناك من يعتبر التكوين



الفني بالمغرب نوعا من البطالة المقنعة. سبق للحكومة ان كشفت سنة 2019 عن خطة عمل لإعادة تأهيل التكوين الفني بالمغرب، بما يساعده على توفر اختصاصات حديثة، تتيح فرص عمل كبيرة للشباب الذي يعاني من البطالة حسب تصريحها؛ حيث قدِّمت استراتيجية لصاحب الجلالة الذي كان دعا الحكومة إلى تبني «مقاربة واقعية تحدد، بكيفية صارمة، الأولويات وفقاً لحاجيات الاقتصاد الوطني وسوق الشغل، والانتشارات الاجتماعية وتطلعات المغاربة». في اطار تتبعكم كمسؤول وحواركم مع المؤسسات، اين وصلت تلك الخطة الاستراتيجية لمواجهة بطالة خريجي التكوين الفني ببلادنا ؟

ج – يطيب لي قبل الإجابة عن هذا السؤال أن أعرب عن تقديري البالغ مثمنا كل ما تقوم به الوزارة الوصية من مجهودات جبارة للرفع بالمستوى الفني والثقافي ببلادنا الحبيبة، لكن يؤسفني أن أخبركم بأن عدم تقنين وضبط شروط هوية الفنانين ومراعاة الفروق الدقيقة التي تحكم ميادينهم الإبداعية أدى حتما بهذا القطاع إلى تهافت من هب ودب على اقتحام غمار هذا القطاع بدون قيمة مضافة، إذ مازال هناك التباس على مستوى البطاقة المهنية في ما يخص الفرق القائم بين الفنان العصامي والفنان المكون وكذا الفنان الهاوي والفنان المحترف. ولقد حان الوقت أيضا لتفعيل هذه البطاقة المهنية وتوضيح الصلاحيات التي تخولها لحاملها على مستوى الحقوق الاجتماعية والثقافية لإعادة الاعتبار المادي والمعنوي لشخصيته الرمزية داخل المجتمع بوصفه فاعلا تنمويا. يحق لنا أن نطرح السؤال الآتي: لماذا لم تبادر وزارتا الثقافة والتعليم العالي بشراكة مع النخبة الفنية والثقافية إلى الاشتغال على أكاديمية عليا للتعليم الفني تحتضن كل المعاهد المتخصصة على غرار بعض الدول المغاربية والعربية على حد سواء؟

مادامت جهات المملكة تتوفر على جامعات متعددة الاختصاصات، فلماذا لا يتم استغلال بعض فضاءاتها لاحتضان هذه المعاهد الفنية العليا، من أجل المساهمة في كل الأوراش التنموية المندمجة التي يشهدها المغرب المعاصر. للتوضيح، وكما قلت سابقا فخريجو مدارس التكوين الفني عموما والمدرسة العليا للفنون الجميلة خصوصا لا يعرفون مشكل البطالة باستثناء نسبة قليلة لا تتعدى 10%. وخير دليل على ذلك فسوق الشغل الفني بالمغرب يتهافت على طلبتنا قبل تخرجهم وحصولهم على الديبلوم الذي يتوج أربع سنوات من تحصيلهم الدراسي

إحداث الجائزة الوطنية للفنون التشكيلية



في اتجاه تنويع الجوائز وربطها بمختلف التخصصات الإبداعية، سبق أن صادق المجلس الحكومي في 30 ماي 2019، على مشروع مرسوم يتعلق بإحداث وتنظيم الجائزة الوطنية للفنون التشكيلية، بهدف دعم الفنانين التشكيليين الشباب من أجل تحفيزهم وتشجيعهم على المبادرة والابتكار ومواصلة إبداعاتهم وجهودهم الفاعلة في تطعيم المجال الفني. وتشمل هذه الجائزة السنوية عدة أصناف، تتمثل في الجائزة الوطنية للتصوير الفوتوغرافي، والجائزة الوطنية لفن النحت، والجائزة الوطنية للفنانين التشكيليين الشباب التي تتوزع بدورها بين ثلاث جوائز: جائزة التفوق وجائزة التميز والجائزة التشجيعية.

يتم تنظيم الجائزة على المستوى الجهوي في مرحلة أولى، ثم التباري بين الفائزين بالجائزة الأولى ضمن الملتقيات الجهوية. فيما يتم إحداث لجن التحكيم لنيل الجائز الوطنية للفنانين التشكيليين الشباب، تتولى انتقاء الأعمال الفنية واختيار الفنانين الفائزين بالجوائز الثلاث للملتقيات الجهوية، وأخرى على الصعيد الوطني تتولى اختيار الفائزين بالجائزة الوطنية من بين الحاصلين على المراتب الأولى على المستوى الجهوي.

مرسوم الجائزة الوطنية للفنون التشكيلية

عدد 6874 - 22 شعبان 1441 (16 أبريل 2020) الجريدة الرسمية 2109

نصوص عامة

مرسوم رقم 2.17.362 صادر في 9 صفر 1441 (8 أكتوبر 2019) يتعلق بإحداث وتنظيم الجائزة الوطنية للفنون التشكيلية

رئيس الحكومة،

بناء على الدستور ولا سيما الفصل 90 منه ؛

وعلى المادة 33 من قانون المالية رقم 24.82 للسنة المالية 1983 الصادر بتنفيذه الظهير الشريف رقم 1.82.332 بتاريخ 15 من ربيع الأول 1403 (31 ديسمبر 1982) كما تم تغييرها و تتميمها بالمادة 19 مكررة من قانون المالية رقم 22.12 للسنة المالية 2012 الصادر بتنفيذه الظهير الشريف رقم 1.12.10 بتاريخ 24 من جمادى الآخرة 1433 (16ماي 2012) ؛

وعلى المرسوم رقم 2.06.328 الصادر في 18 من شوال 1427 (10 نوفمبر 2006) بتحديد اختصاصات وتنظيم وزارة الثقافة ؛

وبعد المداولة في مجلس الحكومة المنعقد بتاريخ 24 من رمضان 1440 (30 ماي 2019) ،

رسم ما يلي :

الباب الأول

أحكام عامة

المادة الأولى

تحدث جائزة وطنية للفنون التشكيلية تمنح سنويا بهدف تحفيز الفنانين وتشجيعهم على المبادرة والابتكار ومواصلة جهودهم الإبداعية والخلاقة، وكذا اكتشاف ورعاية الطاقات الوطنية الواعدة من الشباب ومدها بالدعم المادي والإعلامي.

المادة 2

تشتمل الجائزة الوطنية للفنون التشكيلية على الأصناف التالية :

- الجائزة الوطنية للفنانين التشكيليين الشباب ؛
- الجائزة الوطنية للتصوير الفوتوغرافي الفني ؛
- الجائزة الوطنية لفن النحت.

الباب الثاني

الجائزة الوطنية للفنانين التشكيليين الشباب

المادة 3

تمنح الجائزة الوطنية للفنانين التشكيليين الشباب في فن الصباغة وتشمل المراتب التالية :

- جائزة التفوق ؛
- جائزة التميز؛
- الجائزة التشجيعية.

وتمنح هذه المراتب، حسب الترتيب، للفائزين الثلاثة الأوائل ضمن «الملتقى الوطني للفنانين التشكيليين الشباب» الذي تنظمه السلطة الحكومية المكلفة بالثقافة برسم كل موسم فني.

المادة 4

يفتح الترشيح للمشاركة في الجائزة الوطنية للفنانين التشكيليين الشباب في وجه الفنانين الشباب الذين تتراوح أعمارهم بين 18 و 30 سنة و ذلك وفق الدليل المرجعي المشار إليه في المادة 28 بعده.

يتم التباري على الجائزة الوطنية للفنانين التشكيليين الشباب على مرحلتين، في مرحلة أولى ضمن الملتقيات الجهوية التي تنظمها وزارة الثقافة والاتصال على مستوى كل مديرية جهوية.

ويرشح الفائزون، بالمراتب الأولى ضمن الملتقيات الجهوية للفنانين التشكيليين الشباب، في مرحلة ثانية، ضمن الملتقى الوطني للفنانين التشكيليين الشباب للتباري على مراتب الجائزة الوطنية للفنانين التشكيليين الشباب المشار إليها في المادة 3 أعلاه.

المادة 5

تعين السلطة الحكومية المكلفة بالثقافة لجنتين لتحكيم الجائزة الوطنية للفنانين التشكيليين الشباب :

- الأولى على مستوى كل جهة تتولى انتقاء الأعمال الفنية المترشحة للتباري في الملتقى الجهوي للفنانين التشكيليين الشباب واختيار الفائزين بالجوائز الثلاث الأولى للملتقى الجهوي ؛
- الثانية على المستوى الوطني تتولى اختيار الفائزين بالجائزة الوطنية للفنانين التشكيليين الشباب من بين الفائزين بالمرتبة الأولى في الملتقيات الجهوية وذلك ضمن الملتقى الوطني للفنانين التشكيليين الشباب.

تشتغل اللجنتان طبقا للشروط والمعايير المحددة بالدليل المرجعي المتعلق بتنظيم الجائزة الوطنية للفنون التشكيلية بكل أصنافها والمشار إليه في المادة 28 بعده.

يعين أعضاء اللجنتين لمدة سنة واحدة.

المادة 6

تتكون لجنة التحكيم على المستوى الجهوي، علاوة على المدير الجهوي للثقافة، من ثلاثة أعضاء من بين الفنانين التشكيليين أو النقاد أو المختصين في مجال الفنون التشكيلية.



يرأس اللجنة عضو من أعضائها تعينه السلطة الحكومية المكلفة بالثقافة، و تعين اللجنة مقررا لأعمالها من بين أعضائها خلال أول اجتماع لها.

تتولى مصلحة الشؤون الثقافية بالمديرية الجهوية للثقافة أعمال كتابة اللجنة.

المادة 7

تتألف لجنة التحكيم على المستوى الوطني، علاوة على ممثل وزارة الثقافة والاتصال، من أربعة فنانين تشكيليين أو نقاد أو مختصين في مجال الفنون التشكيلية.

يرأس اللجنة عضو من أعضائها تعينه السلطة الحكومية المكلفة بالثقافة، و تعين اللجنة مقررا لأعمالها من بين أعضائها خلال أول اجتماع لها.

وتتولى مديرية الفنون بوزارة الثقافة والاتصال أعمال كتابة اللجنة.

المادة 8

تجتمع اللجنتان باستدعاء من رئيسهما وتتخذ قراراتهما بالأغلبية، وفي حالة تعادل الأصوات يكون صوت الرئيس مرجحا.

ولا تكون مداولات اللجنتين صحيحة إلا بحضور ثلاثة (3) أعضاء على الأقل بمن فيهم الرئيس.

وتسجل مداولات وقرارات اللجنتين في سجل خاص بمحاضر الاجتماعات وتوقع من لدن الأعضاء الحاضرين.

وفي حالة تغيب أحد أعضاء اللجنتين عن اجتماعين متتاليين بدون عذر مقبول يعوض طبقا لنفس الكيفيات المحددة في المواد 5 و6 و 7 أعلاه.

المادة 9

يمنح الفائزون بالمراتب الثلاث الأولى ضمن الملتقيات الجهوية للفنانين التشكيليين الشباب جوائز تحفيزية تحدد قيمتها كما يلي :

-الجائزة الأولى : ثلاثون ألف درهم (30.000 درهم) ؛

- الجائزة الثانية : عشرون ألف درهم (20.000 درهم) ؛

- الجائزة الثالثة : عشرة آلاف درهم (10.000 درهم).

ويمنح الفائزون بالجائزة الوطنية للفنانين التشكيليين الشباب مبلغا ماليا يحدد قدره، حسب المراتب المشار إليها في المادة 3 أعلاه، كما يلي :

- جائزة التفوق : مائة ألف درهم (100.000 درهم) ؛

- جائزة التميز: ستون ألف درهم (60.000 درهم) ؛

- الجائزة التشجيعية : أربعون ألف درهم (40.000 درهم).

المادة 10

تمنح تعويضات جزافية صافية لأعضاء لجنتي تحكيم الجائزة الوطنية للفنانين التشكيليين الشباب عن مشاركتهم في أشغالها تحدد في 2.000 درهم لكل عضو من أعضاء لجنة التحكيم على المستوى الجهوي، و3.000 درهم لكل عضو من أعضاء لجنة التحكيم على المستوى الوطني.

الباب الثالث

الجائزة الوطنية للتصوير الفوتوغرافي الفني

المادة 11

تشتمل الجائزة الوطنية للتصوير الفوتوغرافي الفني على المراتب التالية :

- الجائزة الأولى ؛
- الجائزة الثانية ؛
- الجائزة الثالثة.

وتمنح هذه المراتب، حسب الترتيب، للفائزين الثلاثة الأوائل ضمن المباراة الوطنية لفن التصوير الفوتوغرافي الفني التي تنظمها السلطة الحكومية المكلفة بالثقافة برسم كل موسم فني.

المادة 12

يفتح باب المشاركة في وجه الفنانين الفوتوغرافيين الذين لا تقل أعمارهم عن 18 سنة، و ذلك وفق الدليل المرجعي المشار إليه في المادة 28 بعده.

المادة 13

تعين السلطة الحكومية المكلفة بالثقافة لجنة لتحكيم المباراة الوطنية للتصوير الفوتوغرافي الفني واختيار الفائزين بالمراتب الثلاث المشار إليها في المادة 11 أعلاه.

وتشتغل اللجنة طبقا للشروط والمعايير المحددة بالدليل المرجعي المتعلق بتنظيم الجائزة الوطنية للفنون التشكيلية بكل أصنافها والمشار إليه في المادة 28 بعده.



وتتكون اللجنة، علاوة على ممثل وزارة الثقافة والاتصال، من أربع شخصيات من بين الفنانين الفوتوغرافيين أو النقاد أو المختصين في مجال التصوير الفوتوغرافي الفني.

يعين أعضاء اللجنة لمدة سنة واحدة.

المادة 14

يرأس اللجنة عضو من أعضائها تعينه السلطة الحكومية المكلفة بالثقافة، وتعين اللجنة مقررا لأعمالها من بين أعضائها خلال أول اجتماع لها.

وتتولى مديرية الفنون بوزارة الثقافة والاتصال أعمال كتابة اللجنة.

المادة 15

تجتمع اللجنة باستدعاء من رئيسها وتتخذ قراراتها بالأغلبية، وفي حالة تعادل الأصوات يكون صوت الرئيس مرجحا.

ولا تكون مداولات اللجنة صحيحة إلا بحضور ثلاثة (3) أعضاء على الأقل بمن فيهم الرئيس.

وتسجل مداولات وقرارات اللجنة في سجل خاص بمحاضر الاجتماعات وتوقع من لدن الأعضاء الحاضرين.

وفي حالة تغيب أحد أعضاء اللجنة عن اجتماعين متتاليين بدون عذر مقبول يعوض طبقا لنفس الكيفيات المحددة في المادة 13 أعلاه.

المادة 16

يمنح الفائزون بالجائزة الوطنية للتصوير الفوتوغرافي الفني مبلغا ماليا يحدد قدره، حسب المراتب المشار إليها في المادة 11 أعلاه، كما يلي :

- الجائزة الأولى : ستون ألف درهم (60.000 درهم) ؛

- الجائزة الثانية : خمسون ألف درهم (50.000 درهم) ؛

- الجائزة الثالثة : أربعون ألف درهم (40.000 درهم).

المادة 17

تمنح تعويضات جزافية صافية لأعضاء لجنة تحكيم الجائزة الوطنية للتصوير الفوتوغرافي الفني عن مشاركتهم في أشغالها تحدد في ثلاثة آلاف درهم (3.000 درهم) لكل عضو.

الباب الرابع

الجائزة الوطنية لفن النحت

المادة 18

تشتمل الجائزة الوطنية لفن النحت على المراتب التالية :

- الجائزة الأولى ؛

- الجائزة الثانية ؛

- الجائزة الثالثة.

وتمنح هذه المراتب، حسب الترتيب، للفائزين الثلاثة الأوائل ضمن المباراة الوطنية لفن النحت التي تنظمها السلطة الحكومية المكلفة بالثقافة برسم كل موسم فني.

المادة 19

يفتح باب المشاركة في وجه الفنانين النحاتين الذين لا تقل أعمارهم عن 18 سنة، وذلك وفق الدليل المرجعي المشار إليه في المادة 28 بعده.

المادة 20

تعين السلطة الحكومية المكلفة بالثقافة لجنة لتحكيم المباراة الوطنية لفن النحت واختيار الفائزين بالمراتب الثلاث المشار إليها في المادة 18 أعلاه.

وتشتغل اللجنة طبقا للشروط والمعايير المحددة بالدليل المرجعي المتعلق بتنظيم الجائزة الوطنية للفنون التشكيلية بكل أصنافها والمشار إليه في المادة 28 بعده.

وتتكون اللجنة، علاوة على ممثل وزارة الثقافة والاتصال، من أربع شخصيات من بين الفنانين التشكيليين أو النقاد أو المختصين في مجال فن النحت.

يعين أعضاء اللجنة لمدة سنة واحدة.

المادة 21

يرأس اللجنة عضو من أعضائها تعينه السلطة الحكومية المكلفة بالثقافة، وتعين اللجنة مقررا لأعمالها من بين أعضائها خلال أول اجتماع لها.

وتتولى مديرية الفنون بوزارة الثقافة والاتصال أعمال كتابة اللجنة.



المادة 22

تجتمع اللجنة باستدعاء من رئيسها وتتخذ قراراتها بالأغلبية، وفي حالة تعادل الأصوات يكون صوت الرئيس مرجحا.

ولا تكون مداولات اللجنة صحيحة إلا بحضور ثلاثة (3) أعضاء على الأقل بمن فيهم الرئيس.

وتسجل مداولات وقرارات اللجنة في سجل خاص بمحاضر الاجتماعات وتوقع من لدن الأعضاء الحاضرين.

وفي حالة تغيب أحد أعضاء اللجنة عن اجتماعين متتاليين بدون عذر مقبول يعوض طبقا لنفس الكيفيات المحددة في المادة 20 أعلاه.

المادة 23

يمنح الفائزون بالجائزة الوطنية لفن النحت مبلغا ماليا يحدد قدره حسب المراتب المشار إليها في المادة 18 أعلاه كما يلي :

- الجائزة الأولى : ستون ألف درهم (60.000 درهم) ؛

- الجائزة الثانية : خمسون ألف درهم (50.000 درهم) ؛

- الجائزة الثالثة : أربعون ألف درهم (40.000 درهم).

المادة 24

تمنح تعويضات جزافية صافية لأعضاء لجنة تحكيم الجائزة الوطنية لفن النحت عن مشاركتهم في أشغالها تحدد في ثلاثة آلاف درهم (3.000 درهم) لكل عضو.

الباب الخامس

مقتضيات مشتركة

المادة 25

لا يجوز لأي عضو من أعضاء لجان التحكيم المشار إليها في المواد 6 و7 و 13 و20 أعلاه المشاركة، بأي صفة كانت، في أي عمل مرشح لنيل أحد أصناف الجائزة الوطنية للفنون التشكيلية برسم السنة التي يعين عضوا فيها.

المادة 26

يقوم أعضاء اللجان المشار إليها في المواد 6 و7 و 13 و20 أعلاه، بمهامهم مع الالتزام بالتجرد والنزاهة والحفاظ على سرية المداولات والامتناع عن اتخاذ أي موقف علني بخصوص مضمون عمل اللجان.

المادة 27

لا يحق للفائز بإحدى المراتب الأولى المخولة للاستفادة من المبالغ المالية برسم أحد أصناف الجائزة المنصوص عليها في المواد 9 و16 و23 أعلاه الترشح في نفس الصنف من الجائزة إلا بعد انصرام ثلاث سنوات عن تاريخ الفوز.

المادة 28

تعد السلطة الحكومية المكلفة بالثقافة دليلا مرجعيا و تضعه في متناول المترشحين، ويتضمن على الخصوص شروط المشاركة والوثائق المكونة لملف الترشيح والجدولة الزمنية لتنظيم المباريات والمعايير الخاصة بانتقاء و اختيار الأعمال المرشحة للجائزة الوطنية للفنون التشكيلية والأعمال الفائزة بمختلف أصنافها وكيفيات اشتغال اللجان المنصوص عليها في المواد 6 و 7 و 13 و 20 أعلاه.

المادة 29

يمكن تغيير قيمة أصناف الجائزة الوطنية للفنون التشكيلية المشار إليها في المادة 2 أعلاه وكذا تعويضات أعضاء لجان التحكيم المشار إليهم في المواد 6 و7 و 13 و20 أعلاه، بقرار مشترك للسلطتين الحكوميتين المكلفتين بالثقافة و المالية.

المادة 30

يرصد الغلاف المالي المخصص للجائزة الوطنية للفنون التشكيلية بكل أصنافها المشار إليها في المادة 2 أعلاه وكذا التعويضات الجزافية لأعضاء لجان التحكيم من الاعتمادات المفتوحة في الحساب المرصد لأمور خصوصية المسمى «الصندوق الوطني للعمل الثقافي».

المادة 31

يسند تنفيذ هذا المرسوم، الذي ينشر في الجريدة الرسمية، إلى وزير الثقافة والاتصال ووزير الاقتصاد والمالية ، كل واحد منهما فيما يخصه.

وحرر بالرباط في 9 صفر 1441 (8 أكتوبر 2019).

الإمضاء : سعد الدين العثماني.

وقعه بالعطف :

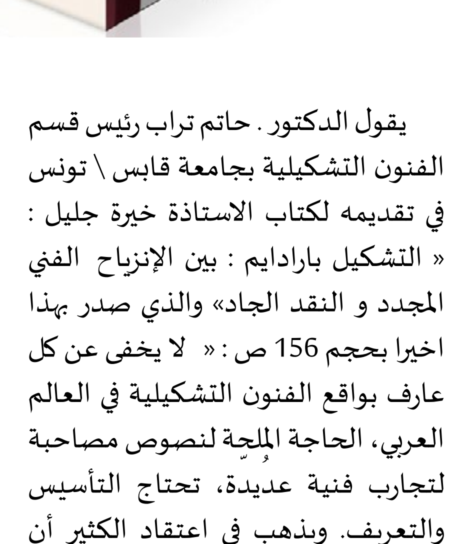
وزير الثقافة والاتصال،

الإمضاء : محمد الاعرج.

وزير الاقتصاد والمالية ،

الإمضاء : محمد بنشعبون.

صدر حديثا للكاتبة خيرة جليل



يقول الدكتور . حاتم تراب رئيس قسم الفنون التشكيلية بجامعة قابس \ تونس في تقديمه لكتاب الاستاذة خيرة جليل : « التشكيل بارادايم : بين الإنزياح الفني المجدد و النقد الجاد» والذي صدر بهذا اخيرا بحجم 156 ص : « لا يخفى عن كل عارف بواقع الفنون التشكيلية في العالم العربي، الحاجة الملِّحة لنصوص مصاحبة لتجارب فنية عديدة، تحتاج التأسيس والتعريف. ويذهب في اعتقاد الكثير أن النص المكتوب يأتي في مرحلة موالية للفعل الابداعي، أو هو من درجة تكميلية لزيادة تجميل تلك الممارسة الفنية. على العكس من ذلك نعتقد أن النص مصاحب للفعل الابداعي ومجاور له، وبقليل من الجرأة يمكن القول تكاد النصوص المكتوبة التي رافقت عددا من التجارب الابداعية، أن تكون حاسمة للارتقاء بذلك الفعل التشكيلي نحو الابداع والعالمية. وتاريخ الفن شاهد على ذلك، ولعل أبرز مثال يؤكد هذا الاعتقاد، علاقة التكامل التي جمعت الفنان «أيف كلاين» (Yves Klein) وناقد الفن «بيار ريستاني» (Pierre Restani).

من هذا المنطلق صار من اللازم الانتباه الى ما هو مكتوب في محاولات الجيل الصاعد من نقاد الفن في العالم العربي، حتى يحضى النص المصاحب للممارسة التشكيلية بالمكانة التي يستحقها. لا يعنى هذا خلوّ الساحة العربية من أقلام جادِّة أو من تقاليد في النقد الفني، ولكن أمام الزخم التشكيلي الذي نشهده اليوم، وأمام تعدِّد التجارب الفنية وتراكمها، نخشى غياب بعض الممارسات الجادة وتوهانها داخل هذا الغليان التشكيلي الحاصل. لأجل ذلك لابد لنا أن نكون على وعي بفكرة الاختلاف والتعدِّد.

فهل أنِّ خطاب النقد الفني واحد؟ أم أنه متعدِّد؟... يبدو أنِّ طرح سؤال بهذا الشكل فيه إيحاء بتعدِّدية الخطاب. وهو أمر طبيعي إذا عِدنا الى طبيعة محاور اهتمام خطاب النقد الفني، الذي يتوجّه أساسا لمسألة العمل الفني والفنان عموما.

إنِّ «الأثر الفني مفتوح» كما يُرشدنا اليه « Umberto Eco»، سواء كان كتابة أو تصويرا، وفيه مجال الرؤية والتأويل، والقارئ عنصر مشارك في تحديد دلالته. بل ان القراءة الفنية هي طريقة لفهم العالمِّ، وطريقة لرؤية الأشياء وطريقة تفكير تتجدِّد مع تجدِّد التجارب الفنية وتعدِّدها. هو سؤّال النظر والرؤية والتأويل الذاتي: من ثمة هو «برادايم» (paradime). أمِّا الصعوبة التي تتعلِّق بالبرادايم فتنحصر في التجاوز والانزياح من أجل تمثيل رؤية أخرى ومفهوم جديد ونمط تفكير مغاير.

هذا هو بالأساس ما يمكن الوقوف عنده في كتاب الناقدة «خيرة جليل» برادايم التشكيل، الذي من خلاله سيقف القارئ عند مجموعة من القراءات التي تنحني على رؤية متجدِّدة قد تتجاوز بحسب ظنّي مقاصد الفنان. بل يمكن أن يكتشف نفسه من جديد داخل نصوصها. هو برادايم التشكيل والرؤية النقدية، وهو الخطاب والخطاب الآخر، الذي يُبشِّر بالاعتراف اللامشروط، وهو شرط ابداعي للفنان وعمله الفني.

لقد تعرّضت الكاتبة في مُستهل كتابها الى مبررات الكتابة النقدية التي تدفعها لمتابعة تجارب تشكيلية عربية، والتأسيس لها من خلال خطاب نقدي تجديدي. الكتاب ورد على شكل نصوص مُجمِّعة ترتبط كلها بمجال قراءة الفن. من خلالها سيلاحظ القارئ وجود خيط ناظم يُلملم

ويرتق تجارب فنية مختلفة،

ليس لغاية التوثيق والتجميع، ولكن من أجل التأسيس لخطاب نقدي راهن أساسه تثمين المحلي والانفتاح على العالم، في اطار دعم الممارسات التشكيلية الجادة وبخلفية الحفر في المناطق المهجورة والمتروكة. وهنا تكمن قيمة هذا الكتاب الذي يقدم مادة جديدة غير مستهلكة ويؤسس لفعل تشكيلي لم تطأه أقلام أخرى، أو تم تجاهله، أو لم يُنتبه إليه، ومن خلاله تِقِلِّبُ الكاتبة سؤال ماهية الفن والإبداع.

لقد اختارت الكاتبة في أسلوب كتابتها نمط الحوار الذي يخاطب القارئ، ويُسائله بما يجعله شريكا في أفكار الكتاب. هو نمط تحفيزي يستدعي القارئ للتفاعل والتشارك. والطريف في هذا الأسلوب أن الكاتبة تخرج به عمِا ألفناه في الخطاب النقدي المتداول والذي إمِا ان تكون بنيته فلسفية، مفهومية، موغلة في مِشْكِلة الأفكار، أو أدبية يحركها نفس شاعري، أو جمالية تشكيلية موجّهة لنخبة ما. بمعنى أن القارئ لدى «خيرة جليل» سيجد نفسه داخل هذا الخطاب المتعدِد. من هذا المنطلق، وعلى أساس هذا التنوع في الخطاب الفني نشير أن أوجه الابداع متعدِدة، ولا يمكن حصرها في شكل واحد، أو نمط واحد. وأن التنميط قاتل، بل ان التجاوز والبحث عن المختلف هو من روح الابداع بما أنه «إبداع».

أخيرا، إذا جاز لنا تنزيل هذا الكتاب منزلة من واقع النقد العربي للفنون التشكيلية المعاصرة، فاننا نبوِّبُه في اطار الجهود المبذولة لتوحيد الخطاب النقدي الذي عانى ولا يزال من التشرذم بعيدا عن منطق التصنيف والترتيب التفاضلي للنصوص وخارج ضوابط البحوث الأكاديمية واكراهاتها.»

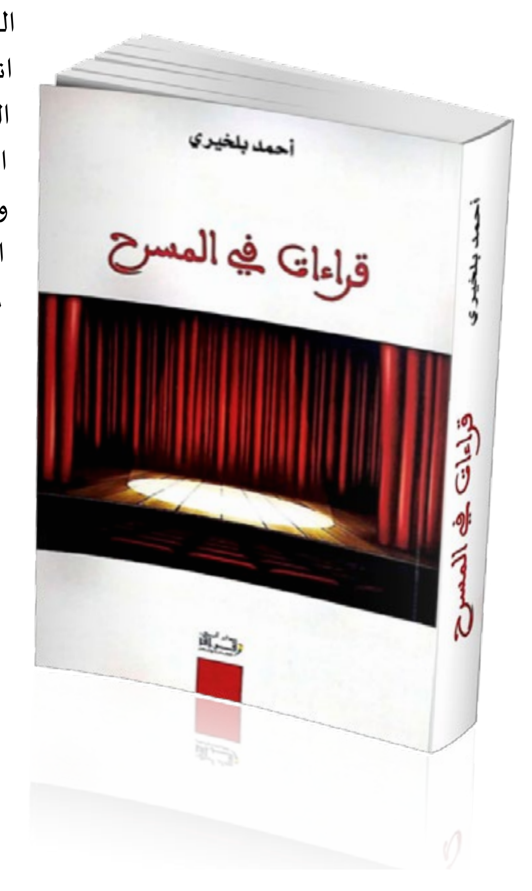
محاولة «خيرة جليل»، من خلال كتابها « التشكيل برادايم بين الانزياح الفني المجدد والنقد الجاد» هي تعبير حر وتفكير شارد لحلم راهنت علي تحقيقه، بما تظهره من نوايا صادقة لمشروع منهجي يتردد صداه الى أبعاد انسانية متغلغلة في نِفِسِ الكتابة لديها. هو صوت يِغرّد من المغرب الشقيق، يشق عباب النقُد الفني بصمت وتؤدة، هاجسه توقيع بصمة مختلفة وأثر لامع داخل الخطاب النقدي التشكيلي العربي المعاصر، وأظن أنِ صوته بدأ يِسمع صداه»

الكتاب يضم شق نظري تنظيري لمنهج الكاتبة وتطرح فيه إشكالية الفن والنقد الفني وشق تطبيقي يضم مقالات حول الفن « إشكالية النقد الفني ومرجعية الفن ، التشكيل نص بصري نموذج حاضرة اسفي ، التشكيل بالصحراء المغربية علاقة تاريخ حكاية جمال ، الجسد والسلطة والتشكيل : اي علاقة فلسفية وفنية تربطي بين هذا الثالوث؟ ، وشق تطبيقي فردي يتناول تجارب وطنية ودولية من مختلف المدارس الفنية والبرمجيات الفكرية والفئات العمرية مثل الدكتور الباحث في الجماليات: رضوان السعيدي والتشكيلية لمياء حدوش والتشكيلي مولاي إدريس صبيرة من بني ملال وزكريا المسلك من فاس والدكتورة لطيفة بريكدنس من الرشدية ومن العالم تجربة الدكتور أزهر داخل من جامعة البصرة بالعراق وتجربة الدكتور حاتم تراب من جامعة قابس بتونس والدكتور خالد نصار من غزة والتشكيلية المغربية الكندية حكيمة جنح والتشكيلية السعودية بنيويورك نجلاء فلمبان والدكتور حسين نشوان مستشار وزير الثقافة الأردنية والتشكيلي المغربي الأمريكي بواشنطن حميد قشمار والتشكيلي السوداني البريطاني ابراهيم الصلحي .....لتخلص الكاتبة في الاخير لدعوة كل من الفنان والناقد لاجتهاد في بحوثهما الفنية والنقدية والابتعاد عن الاجترار وإقامة القارئ المتلقي في المساءلة الفنية والفكرية .....للعمل الفني ما دام الفن هو بارادايم بين الانزياح الفني المجدد والنقد الجاد.....ويؤرخ مراحل إنجازه بصدق

والملاحظة فالكتاب اعتمد لدى طلبة الماستر فنون التشكيلية كمرجع للطلبة بهذا المجال بجامعة البصرة وتونس بعد أن حصلوا عليه الكترونيا قبل أن يخرج ورقيا بالمغرب وهذا الكتاب هو استمرار للكتب السابقة للكاتبة والتي سبق لها أن نشرتها ما بين 2017 و2019 «جمالية التطبيق وإشكالية التوثيق» و « التشكيل بين التأطيرو التنظير » والذي اتخذه طلبة الماستر آداب انجليزي ببني ملال من ضمن المراجع وكذلك بعض الطلبة بجامعة بن زهر باغادير وجامعة طرابلس مع الدكتور وجامعة الجزائر وجامعة قابس وجامعة البصرة.....

والمميز لهذا المؤلف حسب الدكتور حاتم تراب ان قيمته تكمن في انه يقدم مادة جديدة غير مستهلكة ويؤسس لفعل تشكيلي لم تطأه أقلام أخرى، أو تم تجاهله، أو لم يُنتبه إليه، ومن خلاله تِقِلِّبُ الكاتبة سؤال ماهية الفن والإبداع.....

عن كتاب «قراءات في المسرح» لأحمد بلخيري



يتكون كتاب «قراءات في المسرح» لأحمد بلخيري، الذي صدر مؤخرا (2021) عن «دار أبي رقراق» بالرباط، من تقديم، وثلاثة أقسام، وثلاثة ملاحق، وفهرس. عدد صفحاته مائتان وأربعون صفحة (240)، وهو من الحجم الكبير. هنا سيتم التعريف ببعض ما تضمنه الكتاب.

افتُتح القسم الأول ب «النقد المسرحي العربي من إصدار الأحكام إلى تحليل العلامات». في هذه الدراسة، وكما يدل على ذلك العنوان، وبعد التحدث عن المصطلح المسرحي في الثقافة العربية، تم التطرق إلى بعض الكتب التي اعتمدت على الوصف والتحليل، وبالخصوص بعض الكتب التي تبنى أصحابها المنهج السيميائي. وبالمقابل، تم رصد، انطلاقا من عينة أخرى من الكتب، هيمنة إصدار الأحكام النقدية على حساب الوصف والتحليل. من خلاصات هذه الدراسة الأولى ما يلي:»تتيح مقاربة العلامة المسرحية، وفق منهج يعتمد الوصف والتحليل الدراماتورجي، الحدٍ من إصدار الأحكام والتأويل، الذي قد لا يستند إلى معطيات من موضوع التحليل ذاته، أو قد يكون هذا التأويل وليد الخيال المجنِح».

وفي «المسرح والهيرمينوطيقا»، وبعد الإشارة إلى طه حسين والنقد الفرنسي في حينه، واستفادة النقد العربي من النقد الغربي، كانت دراسة كتاب «هيرمنيوتيكا المسرح» للباحث والناقد المسرحي المصري الدكتور أسامة أبوطالب. تبنى الباحث في هذا الكتاب المنهج الهيرمنيوطيقي. وانطلاقا من هذا الاختيار المنهجي، درس تسعة نصوص مسرحية منها نص مسرحي عربي واحد هو «لعبة السلطان» لفوزي فهمي أحمد.

وهناك مواضيع أخرى في هذا القسم، هذه هي عناوينها: «المثقف والمسرح و»الربيع العربي» (انطلاقا من كتاب محدد هو «المسرح المغربي: سؤال التنظير وأسئلة المنجز» لمحمد أبو العلا)، و»روجيه عساف وسيرة المسرح»، و»ضد أفلاطون». هذا الموضوع الأخير، يتعلق بكتاب للناقد المسرحي لحسن قناني عنوانه «حوار المسرح والفلسفة وجدلية الفن والفكر في العصر الإغريقي القديم».

وفي القسم الثاني من الكتاب، تمت معالجة عدة قضايا وظواهر تتعلق بالثقافة المسرحية. منها «هجرة المصطلحات المسرحية»، و»المصطلح المسرحي التعريب والترجمة والتطبيق». من جملة ما تم رصده في هذه الدراسة وجود أخطاء في تطبيق بعض المصطلحات في عينة محددة من النقد المسرحي المغربي.

تضمن هذا القسم الثاني أيضا دراسة هي» الموسيقى والغناء في المسرح أنواع ووظائف». هذه الدراسة جمعت بين النظري والتطبيقي. من عناوينه أيضا :»من العربة إلى مسرح الشارع»، و»مسرح القضية عند رضوان احدادو»، و»»تقديم» لآخر نص درامي للراحل قاسم مطرود»، وهو كاتب وناقد مسرحي عراقي، و»إبداع الفرجة».

وفي القسم الثالث من الكتاب، وهو قسم تطبيقي، توجد مقاربتان دراماتورجيتان لنصين دراميين مغربيين هما «المنسي» لمحمد بلهيسي، و»ميكروكراسي» للحسن قناني. وكانت عناوين الملاحق الثلاثة على النحو التالي:»من مترجم إلى دارس»، و»الاختلاف الوحشي والاختلاف اللفظي»، و»بكل موضوعية».

معرض ألمغرب i-mARoc

يَسْعَدُ المعهد الوطني للفنون بأن يكون ضمنَ الهيئات والمعاهد المؤسسة لمشروع «ألمغرب» جولة تفاعلية. وهو مشروع متقدم من شأنه أن يمثل جسرا لانتقال المعهد الوطني للفنون الجميلة، هذه المؤسسة الفنية العريقة إلى عالم الفنون الرقمية، وتدريسها وتداولها عبر مختلف الوسائط والمنصات الرقمية الجديدة. مشروع لَمِنْ شأنه أن يعزز الاختيارات الاستراتيجية التي ستساهم في الرقي بالدرس التشكيلي في المعهد الوطني للفنون الجميلة.

وإلى جانب شركائنا في هذا المشروع الواعد والمتفرد، إنما نهدف، من خلال هذا المشروع، إلى التعريف بتراث المغرب وجماله، بوصفه جزءا من تراث الإنسانية الكبير وبالمؤهلات الطبيعية والتنموية لمملكتنا الحبيبة. ولعل هذا المعرض التفاعلي والرقمي المقدم بتقنية Réalité AMG أو الواقع الافتراضي، هو القادر على نشر هذا الجمال وتسويقه والترويج له كيما يتعرف إليه كل العالم. وهو مشروع يقدم لنا صورا مؤثرة وشاعرة، تُعرِّفُ بمغرب الثقافات والفنون والحضارات والانفتاح والتسامح، وبما تزخر به سائر جهات المغرب، مغرب منفتح على المستقبل بأفاق تنموية واعدة.

هنا، وجب أن ننوه بالإشراف المباشر للمعهد الفرنسي بالمغرب على تأطير ورشات وحلقات تكوينية، على امتداد ثلاث سنوات، قدمها خبراء في الفنون الرقمية المعاصرة، وفي التحريك ثنائي وثلاثي الأبعاد، وفي العرض الخرائطي Mapping والواقع الافتراضي Réalité Augmentée. وهي شراكة مثمرة سوف تتوج بافتتاح المختبر الرقمي للفنون Laboratoire Digital du Maroc في رحاب معهدنا الجامعي بتطوان والذي يعتبر الأول من نوعه على الصعيد الوطني والثاني بالقارة الأفريقية بعد مهتبر أفريقيا الرقمي المتواجد بجنوب أفريقيا.

وبكل معاني الاعتراف ومشاعر الابتهاج، يسرنا أن نتوجه بالشكر والتقدير العميقين إلى المعهد الثقافي الفرنسي في المغرب، والذي دعم مشروع «ألمغرب»، احتفاء منه بالمغرب وجماله الطبيعي والفني. وسيظل هذا المشروع الأول من نوعه في تاريخ المغرب، وهو يعرف بهذا البلد وبمقوماته الطبيعية الفريدة، وفنه الغميس، وتراثه المادي وغير المادي النفيس.

جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي

الدورة 11 من نصيب مغاربة

تتخذ جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي مكانة خاصة وفريدة، باعتبارها الجائزة الوحيدة التي أفردت اهتماما خاصا بالخطاب التشكيلي الذي يمس منظومة علوم الفن في العالم العربي قاطبة. تُنظِّم الجائزة تحت رعاية الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد، حاكم إمارة الشارقة، وتهدف إلى إبراز جهود الكتاب والنقاد والأكاديميين، لتعزيز دور النقد الفني باعتباره موازيا إبداعيا للعملية الفنية، كما ترمي الجائزة إلى متابعة الأفكار المميزة وتحفيز البحث النقدي التخصصي لتطعيم الثقافة الفنية والبصرية وتوثيقها.

منذ دوراتها الأولى بداية من 2008، شكلت مشاركة النقاد والباحثين المغاربة إلى جانب زملائهم من الأقطار العربية بؤرة تميز لافت، وهو التمِيُّز الذي تضاعف في الدورة الأخيرة (2020) التي حصد فيها الباحثون المغاربة مجمل الجوائز، فكانت الجائزة الأولى من نصيب الدكتور عبد الله والشيخ، والثانية من نصيب الدكتور إبراهيم الحجري، والثالثة من نصيب الأستاذة عائشة عمور، بينما حصل التونسي الدكتور محمد بن حمودة على تنويه لجنة التحكيم في المرتبة الرابعة. وذلك في موضوع «المصطلحات الفنية في النقد التشكيلي العربي»، باعتبار «المصطلح الفني يحملنا مباشرة إلى ذلك المفهوم المحدد لهذا النوع، أو ذاك من الفنون، ويكتسب المصطلح أبعادا خاصة في النقد التشكيلي، بحيث يتسع المفهوم لجملة الإحالات الدلالية النابعة من ذلك النوع، ويدخل في هذا الباب جملة من المصطلحات، كالشكل، والمضمون، والهارموني، والتضاد، والجمال الفني». فيما يلي إطلالة موجزة على المقاربات التي تناولها النقاد في بحوثهم الفائزة في الدورة 11.

د. عبد الله الشيخ: «المصطلحات الفنية في النقد التشكيلي العربي: مُقاربة وسائِطِيَّة لبعض النماذج المغربية المعاصرة».

على مستوى المتن البحثي، حاولت دراستي الوسائطية مقاربة المصطلحات الفنية في النقد التشكيلي العربي، منطلقة من بعض النماذج التمثيلية للنقد التشكيلي المتداول داخل الأوساط المغربية المعاصرة، نظرا لتداخل مرجعياتها المعرفية والجمالية ذات المعجم المصطلحي المستعار من عدة تخصصات علمية تتوزع بين تاريخ الفن، والنقد الفني وعلم الجمال (فلسفة الفن)، علاوة على ظهور مفاهيم جديدة استلزمها الخطاب حول «ما بعد الحداثة» و»ضد الفن»، و»نهاية الفن». وبناء على ذلك، خصصت مدخلا للبحث الوسائطي من حيث مساراته القرائية المنفتحة على عدة مناهج نقدية تستغور «أركيولوجية العين» في علاقاتها التفاعلية بـ: المادة، الماهية، الجمال، الذوق، المحاكاة، الواقع، الجسد، الحقيقة، الخيال والمتخيل...إلخ.

في معرض المبحث الأول، حاولت مقاربة المشروع القرائي لكل من الباحث المفكر عبد الكبير الخطيبي الذي ارتهن بكتابيْه المرجعيين «الإسم العربي الجريح» و»الفن العربي المعاصر» (دشن التأويل المعاصر الخاص بـ»النقد المزدوج» الذي يقترح عدة تخصصات تتردد بين النقد السوسيولوجي، والبحث السيميولوجي، والنقد الأدبي، والأنثروبولوجيا، متقصية الدلائل والعلامات المهاجرة «Signe smi-grateurs»)، والباحث الجمالي بوجمعة أشفري صاحب كتابة محايثة تنتصر للوظيفة الرمزية للأشكال، وتعتمد منظورا قرائيا في كتابيه «الفن بين الكلمة

والشكل» و«العين والنسيان»؛ منظور لا يكتفي بالمفكر فيه/المنطوق به، بل يؤول اللامفكر فيه (l'impensé)/المسكوت عنه، متحررا من النظرة التأريخية (His-torisante) التي تقتصر على تبويب الحقب ورصد المدارس، وتقسيم الأعمال وتصنيف مبدعيها كما هو الشأن مع رصد سلامة موسى لتاريخ الفنون واتجاهاته. امتدادا لهذين الإطارين المرجعيين، سلطت الضوء على القراءة الاصطلاحية التي ارتضاها المفكر إدريس كثير في مساءلته للحداثة وما بعدها (لوك فيري، بارنيت نيومان)، ولإناسة الفن (أندري كومت سبونفيل)، وجمالية الانتشاء (ميشال أونفري)، وكذا في مقاربته لتجارب صفوة من الفنانين المبدعين.

ارتأيت في المبحث الثاني مساءلة بعض تجارب النقد التشكيلي بالمغرب (تجربة كل من الناقدين الحيسن ابراهيم وبنيونس عميروش نموذجا) التي استندت في مرجعياتها الاصطلاحية على المناهج الآتية: المنهج الشكلاني، المنهج الإيقونولوجي، التحليل الإيقونوغرافي، التحليل السيكولوجي.

إن دراسة المصطلح النقدي في الإبداع التشكيلي العربي هو المدخل الرئيس لقراءة تجاربه وتمثل آليات اشتغاله عبر قراءة علمية معاصرة، إذ لا يمكن إدراك المعطيات النظرية والإجرائية بشكل عميق إلا إذا تم استيعاب الجهاز المصطلحي الذي يحمل ذلك الإبداع البصري الاستثنائي في جوانبه التقريرية والإيحائية. ولا غرابة أن تكون العلاقة بين المصطلح النقدي التشكيلي والمصطلح المحيل على علوم وفنون أخرى ملتبسة، فالأمر ناتج عن الثقافة الموسوعية التي تميز الناقد المعاصر المتشرب بالحقول المعرفية المتعددة، والمنفتح على مناهجها ونظرياتها المتشعبة. يبقى سؤال المصطلح من أكثر المفاهيم دقة وغموضا رغم تداوله المسترسل. فهو لغة فوق لغة أحيانا، ولغة خارج اللغة أحيانا أخرى، فهو لا يخضع لمعاييرها ولا يستقل عنها، بل هو دائم الاختراق والتسلل إليها، ولكنه، مع ذلك، يظل محتفظا لنفسه بمسافة تميزه، حتى وهو في قلبها، عن سائر مفرداتها.

لا تنفصل قضية المصطلحات الفنية، إذن، عن قضية المناهج، مناهج القراءة والتحليل، فمن البساطة بمكان بسط عرض نظري لمختلف المناهج الكبرى المطروقة المعتمدة في دراسة الفن التشكيلي، ومن اليسر الاقتصار على الدعوة إلى تبني منهج بعينه دون المناهج الأخرى، فالصعوبة تنبري عندما نسعى إلى تطبيق ما ندعو إليه، ونحاول تكييف المنهج مع الموضوع قيد الدراسة (حال معظم النماذج النقدية في العالم العربي)، إذ غالبا ما ننسى أن العلاقة التي تربط الشكل بالمضمون، والمنهج بالموضوع علاقة حميمية، إلى حد أن رواد إبستيمولوجيا العلوم يذهبون إلى القول في بعض الأحيان، إن المنهج هو الذي يخلق الموضوع، وهنا يكمن مفهوم أزمة المصطلحات كمعادل موضوعي لأزمة المناهج.

فقد حان الوقت، على مستوى الضبط المنهجي، تجنيب الدراسة المصطلحية من أزمة «فوضى المصطلح» على إثر اللبس بين المستوى الاصطلاحي والمستوى اللفظي، والمستوى الدلالي، والمستوى الانطباعي الإعلامي. فلتدارك الاضطراب في المصطلح والغموض في المفهوم، لا بد من إنشاء لغة اصطلاحية تستمد نسغها من تجربة النقد الفني ومناهجه وإشكالياته، انطلاقا من ضرورة الوعي المزدوج بحقيقة قطبي القضية: «(التعريف والمصطلح) كما أبرز ذلك الباحث محمد رشاد الحمزاوي في مؤلفه «من قضايا المعجم العربي قديما وحديثا»، فهذا المنهج يكمن في صميم المسألة المصطلحية، ويشكل مفتاح المفاتيح إذ يستلزم الأمر التعامل مع المناهج الغربية المعاصرة تعاملا انتقائيا يحكم «العقل النقدي ويصاحبه الوعي بالاختلاف والائتلاف».

د. إبراهيم الحجري: «المصطلحات الفنية في النقد التشكيلي العربي: مقاربة لبعض النماذج المغربية المعاصرة».



يعتبر التفكير في الاصطلاح الفني بالنسبة للنقد التشكيلي خطوة حاسمة في حلِ عدد كبير من الإشكالات المتعلقة

بالتحليل والتأويل وملامسة الجوانب الجمالية الشكلية والمضمونية، سواء تعلق الأمر بالباحثين المتخصصين في مجال الفنون، الذين يتناولون قضايا نظرية ومعجمية ومنهجية، أو بالنقاد المتبعين للمشهد التشكيلي، والواصفين لحركيته وديناميته الأدائية، أو تعلق الأمر بالفنانين الممارسين الذين طوروا، مع مرور الوقت، وعيهم النقدي بمجالات الفن، وجوانبه الجمالية والتصورية، وأبعاده الشكلية والمنهجية.

وإذا كان مجال الدراسات في العلوم الإنسانية قد حقق، على المستوى الأكاديمي، طفرة ملموسة على مستوى مراكمة المنجزات النقدية والمصطلحية والمنهجية في البلاد العربية، وأسهم، بشكل ملحوظ، في إثراء الساحة المعرفية بحراك متواصل، ونقاشات مستمرة حول الوضع الإنساني وانشغالاته المتعالقة التي لا تقبل التجزيء، وحل، بشكل جزئيّ، كثيرا من إشكالاته الملازمة للتحيين والمساءلة والموضعة السياقية والتبيئة، فإن المصطلحية الفنية والدراسات النقدية التشكيلية، على المستويين النظري والتطبيقي، تستفيدان معا من هاته الحركية، وتعمل على استمرارها، لعدة أسباب، أهمها: انفتاح الدراسات النقدية والمصطلحية في مجالات العلوم الإنسانية على بعضها، وانفراج مشكلة التخصص الصافي أو الخالص، وإيمان المتخصصين، مع هيمنة الطفرة المعلوماتية والوسائط التفاعلية، بضرورة التفكير الترابطي في المناهج والموضوعات والأدوات النقدية والمنجزات الإنسانية؛ سواء كانت فنية أو حرفية أو فكرية مجردة، دون نسيان السبق الذي عرفته مجالات أخرى على مستوى التراكم الكمي والنوعي مثل: اللسانيات والدراسات الأدبية والأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا والسيميولوجيا والسينوغرافيا وغيرها، مقارنة مع الدراسات النقدية التي تتناول المنجز الفني التشكيليّ، سواء في بعدها الأكاديمي التصوّري، أو في بعدها التطبيقي التحليلي، ناهيك عن كون أغلب من يشتغلون في الحقل الفني نقديا، قد تشبعوا بشكل ما، بالمادة المعرفية المتنوعة التي تتيحها الدراسات المتعددة في مجالات العلوم الإنسانية مثل الفلسفة، وعلم الاجتماع، واللسانيات، والنقد الأدبي، وتاريخ الفنون والعلوم، وما إلى ذلك.

جعل هذا الوضع الإبستمولوجي الدراسات الفنية التشكيلية تبدو، كأنها الوليد المتوهج الصادر عن تقاطع كل المناهج والتّخصصات المعرفية، وإن انفردت بعدتها المنهجية والمصطلحية والمفهومية. وتميزت بأسلوبها المنفتح في التحليل والتأويل والتشريح، وتأثرت بطبيعة المادة التي يشتغل بها نقادها وباحثوها، فنحتت مسارها؛ بالموازاة مع باقي التّخصصاتِ رافدةً منها، وموسِّعةً دائرة انشغالاتها وأسئلتها، مما ينبئُ بكونها التّخصصَ الواعدِ الذي ستكون له كلمته في المستقبل؛ بحكم تفاعله القوي مع مكونات الوسيط الجديد الذي صار يهيمن على كل شيء.

تكرّس ثقافة البحث المصطلحيّ، على مستوى التّخصصات النقدية، تقاليدِ التأصيل المعرفيّ؛ خاصة إذا تعلق المجال بتخصصات متواصلة الدينامية كالبحث النقدي التشكيلي، الموصول بعوالم الحركية التقنية اللافتة التي تبيحها الانفجارات المعرفية والتكنولوجية المتجددة على مدار الساعة، بفعل هيمنة الوسيط الجديد المتصل بالفضاء الشبكي، والمرهون بالاهتمام البالغ الذي توليه الأجيال الصاعدة للتطورات العلمية والوسائطية، والإقبال المنقطع النظير للباحثين والفنانين التشكيلين بالخصوص، على توظيف مكتسبات العصر التكنولوجيّ الرقميّ في الارتقاء بالجوانب الجمالية للصورة والحس البصري وجودة المنتجات الفنية، وتسخير الكفاءة العالية للتكنولوجيا السمعية البصرية في تجويد منجزاتها، ووضعها رهن إشارة المتفاعلين والمبحرين والمقبلين على الفضاء الشبكي بشراهة.

كما أن عملية الانتباه إلى ما يوظفه الناقد التشكيلي من مفاهيم مصطلحية، يعمق فهمه لعدته المنهجية واللغوية والمفهومية، مثلما يبصره بالخلفيات الإبستمولوجية التي أفرزتها واحتضنت تربتها قبل أن تشيع في مجالات تخصصية أخرى، ويتعرف خصوصيات استعمالها، والفروقات بين حواضنها المعرفية، والاختلافات على مستوى رؤية النقاد والباحثين إليها؛ حسب انتمائهم التخصصيّ، ويميط النقاب عن الآثار السلبية للتداول المتسرع والعشوائي للمفاهيم دون تمحيصها، ودراسة نسقها التنسيبيّ والمعجمي والتصوريّ، مما يدعو إلى المزيد من الحذر المنهجيّ، واليقظة المعرفية في التعامل مع البديهيات والأنساق بروح سلبية مطمئنة، سواء كان ذلك، على مستوى الأفراد أو المؤسسات.

يطرح البحث في المصطلح الفني التشكيلي قضية الحقل المفهومي بإلحاح منهجي شديد التعقيد، نظرا للالتباسات المتوفرة في المتراكم والحصيلة، لكون العمل المنهجي في البحث التشكيلي المراهن على التصورين النظري والتطبيقي وما بينهما من انسجام وتوافق؛ يتطلب تحصين العدة الوصفية والمنهجية والمصطلحية عن طريق استحداث مبحث الاشتغال المصطلحي ضمن مجال الفنون التشكيلية؛ بوصفه مصفاة موازية لاشتغال النقاد والأكاديميين، على غرار باقي التخصصات، عوض أن يظلّ هذا التخصص الحيويّ الحافل بالمستجدات رهينا، على المستوى العربيّ، بما يفِدُ عليه من مجالات قريبة أو بعيدة، وهو الأجدر بأن تتحقق له الإنجازية المهمة على هذا الأساس، بحكم سياقه التأثريّ إسوة بباقي التخصصات اللصيقة التي تنهل من روح العصر، وتتغذى من طبيعته التطورية الخصبة.

ذة. عائشة عمور: «المصطلح الفني في النقد التشكيلي العربي: من اللغة العامة إلى لغة الاختصاص».

تناولت هذه الدراسة المصطلحات الفنية في النقد التشكيلي العربيّ استنادًا إلى منهجيّة في التحليل تروم تسليط الضوء على علاقة المصطلح الفني بذلك المفهوم المجدِّد للمعجم التشكيليّ، وذلك من منظورِ المصطلحيّة بصفتها نظريّة علميّة للمصطلح والمفهوم والتعريف والمعجم. وقد قادني التحليلُ النظريُّ والتطبيقيُّ إلى أنّ المصطلحَ يكتسِبُ أبعاداً خاصة في النقد التشكيلي، بالنظر إلى حداثته في الحقل الفني العربيّ بصفة عامة، وفي الخطاب النقدي بصفةٍ خاصةٍ. من هنا اتساع المفهومَ ليشمل مجموع الإحالات الدلالية النابعة من الفنّ التشكيليّ.

وهكذا وقف الفصل الأوّل عند رصد العلاقة بين اللغة العادية والفنّ بصفة عامة، واستجلاء مضامين واستعمالات الأدوات الأساسيّة المسعِفة على التحليل، مثل: المصطلح والمفهوم والمعجم والحقول الدلالية والتعريف الاصطلاحي والمجال، الخ. وقد بيّنتِ الفرْق بين اللغة العادية ولغة الاختصاص، بين الكلمة والمصطلح، بين القاموس والمعجم، بين الإدراك والتعبير.

وفي الفصل الثاني انتقلتُ إلى تحليل العلاقة بين المصطلح الفني التشكيلي والدلالة من خلال الفِعل اللغوي داخل الخطاب النقدي التشكيليّ. ذلك أن اللوحة تمتلك أبعاداً فضائية قد تبْدو غريبة عن الكتابة أو بعيدة عنها. وهو ما يشير إلى أن الرمزية التشكيليّة مستقلة عن اللغة الصوتية، فمضمونها يعبر، ضمن الأبعاد الثلاثة للفضاء، عما تعبّر عنه اللغة المنطوقة ضمن البُعد الزمني وحده. وعلى الرّغم من القوْل بعدم إمكانيّة تأويل الآثار الفنية، على اعتبارِ أن هذه الأعمال تملك إستتيقيّتها في ذاتها من خلال مادتها ولا شيء آخر، فمن المؤكّدِ أنه لا يمكن لأيّ شيْءٍ أن يحِلّ محل اللغة في التجربة الدلالية والقدرة على رسم حدودها وتحديد حجمها، فالاصطلاحُ اللغويّ هو المولد والنظير والمؤول لنفسه ولكل الأنساق الأخرى.

أما الفصل الثالث، فتولى تفصيل الحديث عن عددٍ من البنيات الاصطلاحية العربيّة وأبعادها وإحالاتها الدلاليّة عند نماذج من النقاد التشكيليين، وذلك بهدف تبين مدى قدرة هذه المصطلحات الفنية على التعبير عن المفاهيم التشكيليّة والمضامين المعجميّة، وإلى أيّ حد تستجيب اجتهادات هؤلاء لآليّات التوليد الاصطلاحي التي ستستخلصها هذه الدراسة.

محاور العدد المقبل :

المغرب الفني المتعدد

تنوع الروافد والإمتدادات

شروط النشر في مجلة "الفنون"

تهيب هيئة تحرير مجلة "الفنون" بكل النقاد والباحثين والفنانين المغاربة، الى اغناء المجلة بالمواد التي يرغبون في نشرها، مع التركيز على مختلف التعبيرات الفنية والإبداعية الفكرية والثقافية منها في مجالات السينما، فن الفيديو والإنترنت، اغاني المجموعات، الأشعار، الموسيقى، الرقص، التشكيل، المعارض والمتاحف، الصورة الفوتغرافية، المسرح وفنون الفرجة، الفلكلور وفنون أداء العروض والرقصات، الزربية المغربية، الحلي، اللباس، الوشم، الرسوم، النقوش والزخارف في الفنون الحرفية التقليدية، العملة، الاواني، الهندسة، العمران، النحت، الاثار والحفريات، الثقافة الشعبية وطقوس الاحتفالات، التقاليد وأشكال التعبيرات الشفوية.

1. يُشترط في المقالات والدراسات المرسلة إلى مجلة "فنون" ما يلي:
   - أن تتسم بالجدة والموضوعية والانسجام مع طبيعة المجلة ومجالات اختصاصها كما هي محددة في بلاغ وزارة الثقافة والاتصال - قطاع الثقافة.
   - ألا تكون منشورة من قبل، ورقياً أو إلكترونياً، وألا تكون مرشحة للنشر في الوقت نفسه في وسائل نشر أخرى.
   - ألا تكون جزءا من كتاب منشور.
   - أن تكون مكتوبة بلغة عربية سليمة.
   - المتابعات والقراءة في كتاب يجب أن لا تقل على 1000 كلمة.
   - ترفق المساهمات المقترحة للنشر بصور ذات جودة عالية.
   - ألا تزيد عن 2500 كلمة مرقونة إلكترونيا بصيغة Word، وتبعث إلى البريد الالكتروني التالي: revuealfonoun@gmail.com
2. يتم إخضاع جميع المقالات والدراسات الواردة على المجلة للبث في نشرها.
3. يخضع ترتيب مواد المجلة عند النشر لاعتبارات تقنية وفنية.
4. تحتفظ هيئة التحرير بحق إجراء تعديلات في الصياغة التحريرية للمواد المقدمة، حسب مقتضيات النشر، على ألا تؤثر هذه التعديلات في محتوى النص وبنيته العامة.
5. تحتفظ هيئة التحرير بصلاحية نشر المساهمة المعتمدة من قبلها في العدد الذي تراه مناسب.
6. المواد التي ترسل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها، سواء نُشرت أم لم تنشر، والمجلة غير ملزمة بتبرير عدم النشر.
7. ترفق المساهمات المقترحة للنشر، بصورة وبسيرة مختصرة للكاتب.
8. يُمنح كتّاب المواد المنشورة في المجلة تعويضات مالية، وفق النظام المعمول به في وزارة الثقافة والاتصال - قطاع الثقافة.

الأبواب الرئيسية لمجلة الفنون ومحتويات كل عدد

1. مقالات ودراسات معززة بصور فوتوغرافية مناسبة.
2. حوار العدد.
3. وثيقة العدد: عبارة عن صور أو نصوص لم يسبق نشرها.
4. المكتبة الفنية.
5. تغطية بالنص والصورة لتظاهرات ذات صلة بالفنون البصرية.
6. رقصات شعبية ومعاصرة: روبورتاجات بالصور، مع إمكانية اعتماد نصوص نقدية حول شكل محدد من الرقصات والأهازيج الشعبية (فولكلور) أو تجربة (كوريغرافية) معاصرة.
7. بورتريه: عن فنان (ة) مغربي (ة).
8. فن العيش: الطبخ، اللباس، الحلي، التزيين... الخ.
9. التشريع الفني : مداخل ومفاهيم قانونية متعلقة بالفنون.
10. معالم ومآثر فنية...
11. متابعات :لأحداث فنية بارزة خلال الثلاثة أشهر السابقة عن كل عدد.